دلالة (قد) في كافوريّات المتنبّي

المدرس الدكتور
عقيل جاسم دهش
مركز دراسات الكوفة- جامعة الكوفة

ملخّص البحث :

إنّ هذه الدراسة تقوم على فرضيّة، يتلخّص فحواها بأن حرف التحقيق (قد) من الأدوات التعبيرية الفاعلة، التي عمد المتنبي - في كافوريّاته- الى تطويعها لتساهم- مع غيرها من الأدوات والأساليب اللغوية- بشكل مميّز في تصوير المعاني الدقيقة، وكانت لها مدارات واسعة في التأطير الفنّي للصور وتحديد الأشكال والألوان، وإضافات تكاملية في تحسين الصورة الشعرية وارتفاع منحنى الإعجاب والاستجادة الفنية. وتتلخّص رحلة أبي الطيّب مع (قد) في كافوريّاته في ثلاث محطّات رئيسة، إذ تبدأ بتبجيل كافور وتعظيم قدره (المحطّة الأولى)، ثمّ تتلاشى شيئا فشيئا بفعل نزعتي التمرّد والأنا (المحطّة الثانية)، لتنتهي بسخرية لاذعة (المحطّة الثالثة) قلّ لها نظير في تأريخ الشعر العربي بعصوره المختلفة!. وقد حاول البحث- مستعينا صاحبه بقدرته التحليلية المتواضعة وصحبته لتلك النصوص وصبره عليها بشيء من التدقيق والنظر والتأمل للكشف عن بعض أسرارها، وإنطاق المسكوت عنه في طيّات الكتب وميادين النقد والتحليل، مما وقفت عليه الأفهام وقصرت عن وصفه الأقلام- التثبّت من صحّتها وتمحيصها وبلورتها بالاعتماد على المنهج العلمي والقراءة النقدية المعاصرة .

The Signification of Qad(already)in Al–Mutanabi's Kafooriyaat

Lecher . Akeel Jasim Dahash (Ph.D)

Kufa Studies Centre – University of Kufa

Abstract

The letter of inquiry (may) of the instruments expressive actors deliberately Mutanabi - in Kaforyate to adapt them to contribute with other tools and methods of language in style to portray the nuances, and had a footprint of

extensive framing art of the images and determine the shapes and colors and additions complementary in improving the poetic image and the high curved admiration and Alastjadh art, and are summarized Abe's trip good Mutanabi with (may) in Kavoryate in three stations head as Tiida revered camphor and to maximize the amount of (first leg) and then fade away little by little by Nzotai rebellion and ego (second leg) to end the irony biting (third leg) Tell her match in the history of Arabic poetry Basorh different. may try searching using the owner its analytical capacity modest and companionship of those texts, and his patience was something of scrutiny and consideration and meditation for the detection of some of its secrets, and Antaq silent folds in the books and the fields of criticism and analysis, mm I stood by the incomprehensible, and failed to be described pens - validated and scrutinized and elaborated based on the scientific method and critical reading of contemporary.

مقدِّمة البحث

ربّما تكون كافوريات المتنبي من إفرازات أو انعكاسات توتّر العلاقة بينه وبين ممدوحه سيف الدولة الحمداني، تلك العلاقة الوطيدة التي اجتهد الوشاة والحاسدون لوأدها أو إشابتها بالنفور والإعراض والشك والحيرة، بالكذب والإرجاف تارة، والافتراء والوشاية تارة أخرى، وما أن تحقّق لهم ذلك حتى انطوت صفحة مشرقة أيّما إشراق، لتبدأ صفحة جديدة مشرقة من صفحات شعره الخالدات. وجدير بالباحث قبل كلّ شيء أن يسجّل تلك الالتفاتة الرائعة للدكتور أحمد الشايب، التي أشار فيها الى الأطوار المتباينة والمتصارعة في كافوريّات المتنبي أو شعره المصري، التي تعدّ تلخيصا لمراحل حياته فيها وانعكاسا لنزعاته النفسية المتباينة، وذلك قوله "ويمثّل شعر المتنبي بمصر مراحل حياته فيها، كما يفصح لنا عن نزعاته النفسية المتباينة، فقد كان رجاء ومدحا ثم صار شكّا وشكاية واستحال آخر الأمر يأسا وهجاء"[1]. وتقوم هذه الدراسة على فرضيّة، يتلخّص فحواها بأن حرف التحقيق (قد) من الأدوات التعبيرية الفاعلة، التي عمد المتنبي، في كافوريّاته، الى تطويعها لتساهم، مع غيرها من الأدوات والأساليب اللغوية، بشكل مميّز في تصوير المعاني الدقيقة، وكانت لها مدارات واسعة في التأطير الفنّي للصور وتحديد الأشكال والألوان وإضافات تكاملية في تحسين الصورة الشعرية، وارتفاع منحنى الإعجاب والاستجادة الفنية، بل كان لها أبعد الأثر في التأثير في

المتلقي من خلال تحريك انفعالاته ودفعه باتجاه التغيّر السلوكي المطلوب. وقد حاول الباحث، مستعينا بقدرته التحليلية المتواضعة وصحبته لتلك النصوص وصبره عليها بشيء من التدقيق والنظر والتأمل للكشف عن بعض أسرارها وإنطاق المسكوت عنه في طيّات الكتب وميادين النقد والتحليل مما وقفت عليه الأفهام وقصرت عن وصفه الأقلام، التثبّت من صحّتها وتمحيصها وبلورتها بالاعتماد على المنهج العلمي والقراءة النقدية المعاصرة . وليس غريبا أن تتآلف تلك العناصر الأربعة (مباحث الدراسة) فيما بينها لتشكّل ملامح أو معالم تلك الشخصيّة الأدبيّة المميّزة لشاعرنا الفذ، كونها تنبع من مصدر واحد وتستقي من حياض واحدة، وهو تلك العاطفة القويّة وذلك الانفعال الصارخ المتأجج، فقد كان شاعرنا انفعاليّا، أشدّ ما يكون الانفعال، في مواطن الرضا، ومثل ذلك في مواطن الغضب، وقد انعكس ذلك على شاعريّته وفنّه، فبدا انفعاليّا في مديحه وإعظامه، وانفعاليّا في سخريّته واستخفافه، وهو كذلك في أناه وفي امتعاضه!.

المبحث الأول / (الاعتداد بالنفس)

<u>مدخـــل</u> : ربّما يصدق القول بأن أبا الطيّب أبرز شعراء العرب اعتدادا بالنفس، وهي سمة خلقيّة تتخللُ جميع سماته وتتجلّى لنا عند التأمّل في ذاته، وقد بلغ منها شاعرنا ما لم يبلغه شاعر سواه(٢)، وهي سمة ظاهرة في شعره كلّه "فهو يتغزّل كما يفخر ويصف كما يشكو أو يتهكّم"(٣)، بل هي سرُّ نبوغه وسرُّ شهرته وتعلّق الناس بشعره(٤)، والحق مع الدكتور شعيب في أن الرجل كان قد فرض نفسه في أدبه فرضا حتى أنّه يكاد يطالعنا في كلّ بيت من أبياته بشخصيّته المثاليّة المعتدّة(٥)، وشخصيّته هذه هي جلّ رصيده في الدنيا، بل هي ذلك الرهج(*) الذي يستقي منه شعريّته، يقول حنّا الفاخوري: إنّ شخصيّة المتنبي هي طبيعته الناطقة، وهو لهذا ملأ ديوانه حديثا عن آماله العظام وآلامه الجسام ولم يستطع الخروج عن روح الذاتيّة أيّا كان مظهرها(٦)، وكيف لا يرى نفسه أسمى من كلّ نفس وهمّته أشدّ وقعا وأبعد أثرا، وهو رجل لا يعرف ضعف النفس في أشد المواقف وأحلك الظروف ولو قلّ إخوانه وكثر عداته(٧). وحسبه أن يرى في نفسه كبرياء تتصاغر أقدار العظماء لعظيم قدره وتتلاشى همم الأفذاذ دون طوفان هممه الجارفة أو تتكسّر بين يدي أمواج بحاره الهائجة، يقول العقّاد: وممّا زاد أبا الطيّب ترفّعا وأنفة أنّه يرى الناس دونه همّة وقدرا ويجد نفسه غريبا في أمم كالأنعام وأيّام كأيّام الفترة بين الرسل(٨)!. ومما لا شكّ فيه أن ظاهرة الاعتداد بالنفس

جليّة واضحة في جميع أطوار شعره، إذ عرف عنه منذ أوّل شعره أنّه كان يترفّع على الناس من حوله ويزدريهم أشدّ ما يكون الازدراء، ويسخر أغرب ما تكون السخرية ممّن هو دونه في موهبته الشعريّة أو في علومه وثقافته الواسعة[٩] ، وكأن ليس للعالم وجود خارجا عنه وأنّه لا شيء في الكون إلاّ وهو أحقّ به من كلّ إنسان[١٠] ، بل كأنّه قد سكن نفسه شيطان الغرور ولم يفارقها طرفة عين حتى فارقت روحه جسده[١١]!. ولعلّ من أبرز مظاهر اعتداده بالنفس تنزيله الممدوح في الخطاب منزلة المحبوب والصّديق، وهو مذهب تفرّد به أبو الطّيّب واستكثر من سلوكه، رفعا لنفسه عن درجة الشعراء[١٢]، ويذهب الدكتور شعيب الى أن تهافت الملوك على أن يكونوا من ممدوحي أبي الطّيّب وممن يسجّلون في شعره ربّما أوحى إليه بأنّه قريب من نفوسهم محبّب الى قلوبهم، مما دعاه أن يخاطبهم مخاطبة الصديق والمحبوب[١٣]، وأحسب أنه لم يكن شيء من ذلك قد أغرى المتنبي أن يبتدع سنّة جديدة في المديح، يخرج بها عن النهج المعروف ويجانب الطريقة المعهودة، ولكنّه شعور يختلج في أعماق نفسه منذ أوّل عهده بالشعر، بل منذ أوّل عهده بالحياة، وهي أنفة جبلت عليها نفسه وامتزجت بها طباعه منذ نشأته الأولى، بل هي ''أنفة فنّيّة''– إن صحّ هذا- وكأنّه يربأ بالفن والأدب أن يكون سلعة تقلّبُ فيها أيدي الملوك والأمراء، لتطمع فيها أو تزهد وتجزي عليها أو تمنع، وكأنّه يربأ بالفنّان أو الأديب أن يكون متزلّفا أو مستجديا على أبواب الملوك لأن كرامة الفنّان من كرامة فنّه، فإذا أرخص فنّه فقد أرخص نفسه ونال من كرامته وكبريائه! ، وكلّ ما فعله أبو الطّيّب أنه أتاح لها فرصة لتنضج وتتبلور معالمها حتى تخرج بأبهى حُلّة وأحسن تقويم، وهي فرصة أتاحت له صقل موهبته وتنقيح شعره والبلوغ به الى أعلى درجات النضج الفنّي، يقول الدكتور شعيب: ولو رجعنا الى المتنبي نفسه لأدركنا منه إدلاله بالفن وترفّعه حتى عن الملوك وإدراكه لتفاهة في قبال الآثار الخالدة التي يطوّق بها رقابهم ويتوّج بها هاماتهم[١٤]، ولعلّ تلك العظمة وذلك الطموح في شعر أبي الطّيّب قد صار معلما من معالم جودته وسرّا من أسرار خلوده في الوجدان الإنساني، حتى لا يكاد يعرف الأدب العربي شعرا أبلغ ولا أروع من شعره في كلّ عصر وزمان!.

دراسة تطبيقيّـــة

أولا : قال المتنبّي :

تركنا لأطراف القنا كلّ شهوة　　　فليس لنا إلاّ بهنّ لعابُ
نصرّفه للطعن فوق حواذر　　　قد انقصفت فيهنّ منه كعابُ[١٥]

إذا كان لم يقدّر للإنسان أن يخلد في هذه الدنيا، فقد شاء أبو الطيّب أن يجعل له خلودا من نوع آخر، ونعني به ''صنع الأمجاد وتسطير البطولات'' بأن تكون له – بشجاعته وإقدامه- موطئ قدم في سوح الوغى، بل أن يكون في صفوة الغربال، (أعني غربال العزّة والكرامة) تحت سنابك الخيل وأسنّة الرّماح. وإذا كانت ظروف المجتمع قد أملت بأن يكون أقصى ما يصبو إليه الإنسان الظفر بالمتع، بدلالة (للغواني)، وأن يشبع نهمته من الملذّات، بدلالة (للرِّخاخ)، وهو قوله :

وغير فؤادي للغواني رميّة　　　وغير بناني للرّخاخ ركابُ[١٦]

، بل أن يبلغ منحنى الغرائز الى القيمة العليا أو الدرجة القصوى بدلالة (صيغة منتهى الجموع والتجرّد عن الزمنية باستعمال الصيغة المصدريّة)، فإنّه لا بدّ أن تسود إرادة التغيير وأن يخبو صوت الرذيلة، بأن يعلو صوت العزّة والكرامة والإباء والشّموخ، إنّه صوت التطلّع الى المجد وبلوغ الحقيقة الكبرى، حقيقة الشعور بالرضا عن الذات بدلالة (تركنا لأطراف القنا) و (نصرّفه للطعن)!. وقد بنى النّصّ بناء فعليّا، فضلا عن تغطيته للجانب الحركي في النّصّ، المشحون بأجواء القتل والقتال بدلالة مادة (قصف) على الشدّة، ومنه ريح قاصف: أي شديدة تكسّر ما مرّت به من الشّجر[١٧]، واستعمال صيغة (فعّل) التي تفيد معنى التكثير[١٨]، ثمّ بيانه لعلّيّة التصريف بانتصاب المصدر مفعولا لأجله في قوله (للطعن) وصرف الذهن إليها، أعني العلّيّة، بتقديمه على معمول الفعل، وهو الظرف في قوله (فوق حواذر)، أقول بنى النّصّ بناء فعليّا تفاؤلا بما يصبو إليه من التغيّر القيمي المنشود، وتعزّز ذلك باستعمال مادّتي (ترك) و(صرف) لأنّه بصدد تغيير الواقع وخلق واقع مغاير يلبّي الطّموحات ويتناغم مع الهمم العالية والعزائم الراسخة، وقد تجلّى ''الإعلان عن النفس'' بأقوى حالاته من خلال تكرار (ياء المتكلّم) في قوله (فؤادي) و(بناني)، وتأكيد النفي عن طريق التكرار في قوله (غير)، ثمّ الانتقال من التعبير بضمير التكلّم الإفرادي (ياء المتكّم) الى ضمير التكلّم الجمعي (نا المتكلّمين) في قوله (تركنا) و(لنا) ليدلّل لنا، من طريق خفي، بأنّه جنس برأسه وأمّة لوحده، وأنّه عدل دهره وواحده، وأنّه لا يرى له كفؤا أو نظيرا في سائر الخلق، يسايره

في مواهبه الفريدة وإمكاناته المتميّزة وقدراته الإبداعيّة وطاقاته الخلّاقة، أو يسايره في علوّ همّته وبعد مراميه، أو يشاطره مكانته التي نحتها في قلوب محبّيه!. وأيُّ نفس كبيرة بين جنبيه، تلك التي تتسامى في الآفاق ودونها نفوس الخلائق طرّا!، ألا تراه قد جاء بها نكرة، في قوله (وفي الجسم نفس)، للدلالة على تفرّدها وأنّه ليس كمثلها نفس سواها، ولو رجعنا الى قوله :

وفي الجسم نفس لا تشيب بشيبه ... ولو أنّ ما في الوجه منه حرابُ
لها ظفر إن كلّ ظفر أعدّه ... وناب إذا لم يبق في الفم نابُ
يغيّر منّي الدهر ما شاء غيرها ... وأبلغ أقصى العمر وهي كعابُ
وإنّي لنجم تهتدي بي صحبتي ... إذا حال من دون النجوم سحابُ[١٩]

لتكشّفت الحجب وظهرت لنا أصول هذا الادّعاء من (البنية الاسميّة) و(إن) المؤكّدة ثمّ دخول (لام التوكيد) على خبرها، وقد جاء به نكرة، في قوله (وإنّي لنجم)، أضف الى ذلك الزمنية المفتوحة في الصيغة المضارعة في قوله (تهتدي) ثمّ تقديم الجار والمجرور، وهو قوله (بي)، على فاعل (تهتدي)، وهو قوله (صحبتي)، ثمّ تكرار (ياء المتكلم) ثلاث مرّات في بيت واحد!. وقد أفادت (قد) معنى التهويل أو التفخيم، لإثارة انتباه المتلقي وتعزيز الشعور بالاستغراب والتعجيب باتجاه تحقيق الاستجابة المطلوبة عن طريق خلق الحافز لديه لمراجعة النفس وإحداث التغيير في السلوك. وقد جاء تقديم الجار والمجرور (المفعول فيه)، وهو قوله (فيهنّ)، على فاعل الفعل (انقصفت)، وهو قوله (كعاب)، للعناية به، في إشارة الى استبسالهم وإقدامهم وثباتهم، وقد تكسّرت الكعوب في صدور الخيل "من كثرة الفرسان الذين يقاتلونها"[٢٠]، لقهر العدوّ وإذلاله، بدلالة (فوق)، وأيُّ إذلال أشدُّ من أن نلهو أو نعبث بقتلهم، بدلالة (لعاب)، ونحن متعطّشون لدمائهم، بدلالة (شهوة)؟! بل إنّ ذلك من شأننا دائما وأبدا، بدلالة (التكثير في "فعّل"، والتكرير الذي في صوت الراء، والزمنية المفتوحة في الفعل المضارع "نصرّفه")!!.أضف الى ذلك تقديم المفعول فيه (فيهنّ) على الجار و المجرور(منه)، لتحقيق نوع من المشاكلة أو الهندسة البنائيّة بين تلك العناصر اللغوية التي تشترك في تكوين النظام البنائي للنّصّ (البيت الشعري) :

الطعن * حواذر = فيهنّ * منه

وفيه نكتة أخرى، وهي عود الهاء في قوله (منه) على (الطعن)[٢١]، وليس على (القنا)، ومجيء (من)، التي تفيد معنى (السببيّة)[٢٢]، للدلالة على كثرة الطعن وقوّته، كمؤشّر لقوّة الإرادة في إحداث

النقلة في أسلوب التفكير وفي السلوك، الأمر الذي يدفع باتجاه إحداث الفارق في الشعور بالعظمة والتفوّق، تشترك مع الأدوات الأخرى في خلق الجو العام للنّصّ الذي يسوده الاستعراض أو(الأنا اللاشعوريّة). وقوله (للطعن) مفسّر لقوله (لعاب)، أي أننا نلهو ونلعب بالطعن فوق خيولنا، وقد قدّم المفعول لأجله على معمول الفعل (الظرف) للعناية به، لكونه حجر الزاوية أو مركز الثقل في هذين البيتين، أي (عليه مدار الدلالة)، ألا تراه قد أبدل، على الصّعيدين الدلالي والبنائي، قوله (الطعن) من (أطراف القنا) وقوله (نصرّفه) من (تركنا كلّ شهوة)؟، وذكر (الطعن)، لمّا تقدّم ذكر (القنا)، ليثبت لنفسه، من باب أولى، الضرب بالسيف، لتكتمل فيه صورة المقاتل الشجاع الذي يجيد فنون القتال، أي أنّه ابن الحرب، وهو الذي اعتاد أن يخوض غمارها وأن يمتطي أهوالها، وقد نشأ وترعرع على ضرب السيوف وطعن الرماح. ثمّ جاء تقديم المستثنى (بهنّ) على المستثنى منه (لعاب) لغرض الاختصاص، أي لصرف الذهن الى (القنا) لا الى اللهو أو اللعب أو ما سواهما "ألا ترانا تركنا ما تشتهيه النفوس من الملاهي ولهونا بالطعن بالرماح"[٢٣] وليس لنا شيء نبلغ به المعالي، في حال الجدِّ، أو نعبث به، في حال اللعب، سوى أسنّة الرماح وشفرات السيوف لكونها الطريق الأوحد لبلوغ المجد وإرضاء الذات أو نيل الخلود الدنيوي!، وقد تعزّز ذلك من خلال استعمال أسلوب التوكيد كأداة بنائيّة إقناعيّة شديدة التأثير في المتلقّي بما يؤدّي الى زيادة التفاعل بينه وبين النّصّ لتحقيق الاستجابة المطلوبة، وهذا ظاهر من خلال استعمال أداة التوكيد المعنوي (كل) في قوله (كلّ شهوة). وفيه نكتة أخرى، وهي تقديم المؤكّد(بالكسر) على المؤكَد(بالفتح)، فليست ثمّة علاقة على المستوى الظاهري بين (تركنا) و (كل)، إنّما العلاقة الظاهرية ينبغي أن تكون بين (تركنا) و (شهوة)، وقد أفاد ذلك تحقيق أمرين، أوّلهما: العزوف عن الشهوات في آن معا، بما يعني أنّه قد تكوّنت لديه ''ملكة العصمة الصغرى'' –إن صحّ هذا- ولم لا وقد "فطم نفسه عن الملاهي وقصرها على الجدّ في طعان الأعداء"[٢٤]، الثاني: صرف الذهن الى المؤكِّد لا المؤكَّد ليتناغم مع الجوّ العام الذي يسود فيه الاستعراض أو الإعلان عن النفس وجذب الانتباه! .

ثانيا : قال المتنبّي :

كم زورة لك في الأعراب خافية أدهى وقد رقدوا من زورة الذيبِ[٢٥]

مما لا شكّ فيه أنّ الرجل يسيطر عليه شعور بالتفوّق والعظمة وتنتابه بين الحين والآخر الرغبة في الإعلان عن النفس، وأن يكون في موضع التحدّي بأن يكون له كفؤ بين البشر! وإذا كان كذلك فلا

بدّ من التذكير ببطولاته وصولاته وجولاته على الأصعدة كلها، وليكن هذه المرّة على الصعيد العاطفي، ليعلن عن إحدى مغامراته مع النساء وإشباع نهمته من التمتّع بهنّ. وقد عمد الى الاستعانة بحذقه في استعمال أدواته اللغويّة وصيغه التركيبيّة وأساليبه الفنّيّة لنقل المعنى الى المتلقّي وترسيخه في الأذهان، وأوّل ذلك مجيء (كم) الخبريّة لإفادة معنى التفخيم أو التهويل لما فيها من دلالة على التكثر[٢٦]، وقد منحه ذلك فرصة كبيرة، وعزّز من ثقته بنفسه، ليستعرض، أو يعلن عن نفسه بقوّة، بوساطة ''الرقم المجهول'' (كم) الذي يفصح عن لامحدوديّة أو لانهائيّة الدلالة على التكثير. وقد أفاد حرف التحقيق (قد)[٢٧] طواعيّة الدهر وانقياده له وأنّه المالك لزمامه يصرّفه أنّى شاء وكيف شاء! ألا تراه قد مهّد له الأمر وآزره في النصر وأكسبه النزال بلا قتال! ثمّ خطاب النفس باستعمال كاف الخطاب، في قوله (لك)، وهو من الأساليب الفاعلة في التأثير في المتلقّي من خلال تحفيز عنصري الاستغراب والتعجيب عن طريق الحوار الداخلي مع النفس: لله درّي كيف فعلت هذا؟ وأيُّ جرأة وإقدام لي؟ ومن هذا الذي لايتهيّب من شيء ولايحسب حسابا لأحد؟! وقد قدّمه، أي قوله (لك)، للاختصاص، أي أنّ الأمر يتعلّق به لابسواه، وهو الأقدر على ذلك بما يملكه من إمكانات ومايتماز به من مؤهّلات تبلغ به الى مايطلبه ويصبو إليه. ثمّ تصغير التعظيم في قوله (زورة)، وفيه مافيه من التبختر والتبجّح والاستعراض وقد جعلها تغترف من منهلين (كم الخبريّة وكاف الخطاب)، وإذا كان الضعف مضغوطا بين قوّتين قلّ خطره وتلاشى أثره، ألا تراه قد نعتها باسم التفضيل (أدهى) ثمّ أكسبها تعريفا بالإضافة لتكتسب من المضاف إليه صفة التلوّن والدهاء والمكر والخديعة، بل قدّمها كأشهر من (نار على علم) بعد أن جعل منها مثلا يضرب في الدهاء والخديعة حينما فاضل بينها وبين (زورة الذيب)- وهي التي يضرب بها المثل في الخبث[٢٨]- ولم يكتف حتى جعلها الأدهى! بعد أن تزيّى بزييّ الذئب (أو تشبّه به ضمنا) للإعلان عن دهائه واستعداده للمواجهة وامتلاكه لمؤهّلات الانتصار والظفر بفريسته التي قد زارها "كزيارة الذئب الغنم يقع فيها ويذهب بما يذهب منها"[٢٩]، وأزعم أنّ مجيء الحال جملة فعليّة، الذي أفاد معنى التحوّل أو التغيّر الطارئ أو بتعبير آخر الانخفاض المفاجئ لمنحنى القيمة الإنسانيّة العليا (صون الأعراض والدفاع عنها) في محاولة للإبقاء على النفس وصونها من الموت المحتوم، يشير، من طرف خفي، الى أنّ هؤلاء الأحراس أو (الحماة) قد تظاهروا بالنوم ولم يغلب عليهم، بل كان ذلك بمحض إرادتهم وقد منّوا أنفسهم بالبقاء بعد صراع مع النفس تكشف عنه (الوقفة * الانفجار) عند النطق بالقاف في قوله (رقدوا).

ثالثا : قال المتنبّي :

وما شئتُ إلاّ أن أُذلّ عواذلي　　　　على أنّ رأيي في هواك صوابُ
وأُعْلِمُ قوما خالفوني فشرّقوا　　　　وغرّبت أنّي قد ظفرت وخابوا[٣٠]

مما لا شكّ فيه أنّ الشعور بالتفوّق والاعتداد بالنفس قد بلغ عند المتنبّي مبلغا لم يبلغه عند سواه، وهو يرى أنّه ليس في الدنيا شخص يجاريه في موهبته الشعريّة وكثرة ابتداعه للمعاني الفريدة والحكم البديعة، وليس أدل على ذلك من قوله :

أمط عنك تشبيهي بما وكأنّه　　　　فما أحد فوقي ولا أحد مثلي[٣١]

وقد جاءت (قد) لتؤكّد هذا المعنى وترسّخه في ذهن المتلقّي، وكأنّه يستعمل حرف التحقيق (أو التأكيد)[٣٢] -هنا- للاستعراض أو الدعاية له. وتبدو (الأنا) واضحة على المستوى النفسي من خلال التشفّي بكلّ شامت أو عذول ممّن كان حليفه الخيبة والفشل أو كان عزاؤه الحسرة والندم، ومن خلال إسكات الخصوم والمناوئين وتبصيرهم بأنّه لا يلوى له ساعد ولا تثنى له عزيمة ولا يسحب من تحت قدميه بساط، وأنّه قد كسب الرهان ونجح في التحدّي، وإنّ من خالفه أساء الاختيار وقد غنم الهوان!. ثمّ على المستوى البنائي من خلال تكرار (تاء الفاعل) ثلاث مرّات في قوله (شئت، غربت، ظفرت)، وياء المتكلّم التي تكرّرت أربع مرّات في قوله (عواذلي، أنّي، رأيي، خالفوني)، والتضعيف، الذي تكرّر خمس مرّات في قوله (أُذِلَّ، شرّقوا غرّبت، أنّ، أنّي)، ثمّ من خلال الضميرين المستترين في الفعلين (أذل) و(أعلم) العائدين على تلك (الأنا) المسيطرة على أجواء النصّ. وإذا كان على مستوى الواقع قد بلغ الى كل ما يصبو إليه ويحلم فيه من حيث الشهرة والمنزلة والتقدير والتكريم والحفاوة والإعجاب والتعظيم فلم لا يكون ذلك على مستوى البنية؟ ولذلك حرص على اختيار الألفاظ وتركيب الجمل الفنّيّة التي تقدّمه الى الملأ بأنّه فوق الناس إرادة وعزما وأنّه القاهر لخصومه ومناوئيه وأنّه المشهود له بسداد رأيه ورجاحة عقله وحنكته في الأمور وأنّه لا يشقّ له غبار في فطنته وذكائه ونباهته وعلمه، ومن يكون كذلك فليس غريبا أن لا يعرف الفشل وأن يكون النجاح، بل الظفر، حليفا له دائما وأبدا. وقد جاء الاستثناء المفرّغ لتقوية الدلالة لكونه أسلوبا من أساليب التوكيد، وفيه لون من ألوان التشفّي والتبجّح يكشف عن ضيقه وتبرّمه بالمتربّصين به من الوشاة والمناوئين لاسيّما وقد توحّدوا في بغضه والحقد عليه وتعاونوا على إيذائه والوشاية به، بدلالة تكرار ضمير الجماعة في قوله (خالفوني، شرّقوا، خابوا)، ثمّ إنّه، وإن ظهر له

خبثهم ومكرهم وتلوّنهم ودهاؤهم ومحاولاتهم الإيقاع به والتخلّص منه، قد خفي عليه أمرهم والتبست عليه مصادرهم ومواردهم وتشابكت عليه حبالهم وعصيّهم، بدلالة التنكير في قوله (قوما)، فهو لايحصي عددهم ولا يعلم بمكائدهم ولا يدري من أيّة وجهة يأتون؟ وأيّ لباس يرتدون؟ أو قناع به يتخفّون؟!، وقد تجسّدت المطابقة على الصعيدين اللفظي، بين (ظفرت * خابوا) و (شرّقوا * غرّبت)، والمعنوي -إن صحّ هذا- بين (عواذلي * رأيي) و (خالفوني * صواب).

رابعا : قال المتنبّي :

قدِ اخترتُكَ الأملاكَ فاخترْ لهم بنا　　　حديثا وقد حكّمتُ رأيك فاحكمِ[٣٣]

يأتي الكلام إعلاء لشأن الشاعر وتأكيدا لأحقّيّته في أن يتبوّأ منصبا رفيعا يليق بمكانته، وأن تسند إليه مقاليد ولاية أو إمارة، وبتعبير آخر إنّه يأتي استجابة لطغيان (الأنا) وتعاظم الشعور بالتفوّق، ألا تراه ابتدأ كلامه بتأكيد حسن اختياره ثمّ أعقبه بالتوقع للمخاطب أن يحسن الاختيار ثمّ أتبعه بتأكيد رجاحة عقله ليختمه بالتوقع للمخاطب بإصابة المقتل ووضع الأمر في نصابه!. ومن هنا عمد الى موازنة ذلك الغرور والشعور بالعظمة من جهة البنية من خلال حرف التحقيق (قد)، أو قل: ''حرف التفخيم والتبجّح''، وصيغة (افتعل)، في الشطر الأوّل، ثمّ حرف التحقيق وصيغة المبالغة (فعّل) في الشطر الثاني. وقد جاء التكرار على صعيد الأداة (حرفا التحقيق والربط) واللفظ (مادّتا خَيَرَ وحَكَمَ) والتركيب (قد+الفعل الماضي+الفاء الرابطة+فعل الأمر) ليجعل الكلمات أشبه بالنوتات الموسيقيّة التي أكسبت البيت إيقاعا مميّزا. ومما لا شك فيه أن التطلّع الى الإمارة كان الشغل الشاغل لأبي الطيّب، وقد تعزّز ذلك بعد تركه لبلاط سيف الدولة ومفارقته لممدوحه الحمداني في محاولة لاستعادة كبريائه المسلوب والانتقام لأنفته وإبائه المصادر من قبل الخصوم والمناوئين، الذين نفّروا أميره منه وأباحوا الاعتداء عليه بحضرته! فالحديث الذي يريد له أن يخترق آذان الأرض وحجب السموات وأن تحكيه الخلائق في مشارق الأرض ومغاربها، والذي يستعيد به هيبته المفقودة ويرضي به غروره ويداعب شعوره بالتفوّق والعظمة، هو قولهم ''لقد أمّره على كذا وكذا'' أي اصنع لي صنيعا إذا سمعه الناس تحدّثوا به وأذاعوه وانشغلوا عن سواه[٣٤]، ولسداد رأيك وحنكتك فقد أوكلت إليك أن تختار لي مكاني الذي أستحقّه حتى أكون حديث الألسن ومرمى العقول بل أكون (سمام العدا وغيظ الحسود)[٣٥] ! ألا تراني (قد اخترتك الأملاك) وأنفقت عمري في الوصول إليك وقصرت حياتي في الثناء عليك والتغنّي بمناقبك و(صيّرت ثلثيها انتظارك فاعلم)!!.

خامسا : قال المتنبّي :

وكيف أكفر يا كافور نعمتها　　　وقد بلغنك بي يا خير مطلوبي(٣٦)

وإن كان النّصّ في معرض الثناء على كافور وتعظيم قدره، وذاك أنني قصدت إليك وجعلتك موعدا لتحقيق ما أصبو إليه وأحلم به وأسعى الى تحقيقه، ومن كانت غايته الوصول إليك فهو أسعد إنسان في الكون لأنّك أعزّ مطلوب في هذه الدنيا بدلالة اسم التفضيل، وهو قوله (خير)، واسم المفعول، وهو قوله (مطلوب)، غير أنّه يبدو الاستعراض جليّا في النصّ الذي تكشف فيه (أنا) الشاعر عن نفسها بشكل لا لبس فيه حينما يشكّل هو والممدوح خطّين متوازيين أو كفّتي ميزان، بدلالة مخاطبته إيّاه مخاطبة الصديق في قوله (يا كافور)، وهو مذهب –كما يقول الثعالبي- تفرّد به أبو الطّيّب رفعا لنفسه عن درجة الشعراء(٣٧)، ثمّ تكرار ضمير التكلّم، وبواقع أربع مرّات في شطرين فقط (إدلاجي، تأويبي، بي، مطلوبي)، من قوله :

فالحمدُ قبلُ له والحمدُ بعدُ لها　　　و للقنا و إدلاجي و تأويبي

وكيف أكفر يا كافور نعمتها　　　وقد بلغنك بي ياخير مطلوبي

ثمّ استحضار أدوات الحرب (الخيل والقنا) اللذين يرمزان للفتوّة والشجاعة أو يعبّران عن ذلك المقاتل الشجاع الذي يحسن ركوب الخيل ويجيد فنون القتال، وتبلغ (الأنا) ذروتها من خلال تجاوز حدود الزمن الواقعي والتطلّع الى زمن متخيّل في محاولة لرسم ملامح ذلك الكائن الأسطوري الذي تبدو صورته حاضرة في مخيّلة الشاعر، وهو في معرض الاستعراض أو الاعتداد بالنفس، بدلالة اتصال الليل بالنهار والانصهار القبْلي البعْدي من خلال المطابقة بين (قبل * بعد) و (إدلاجي * تأويبي)!، ثمّ استعمال حرف التحقيق لخلق عنصر الاستغراب أو التعجيب عند المتلقي بفعل الإزاحة الدلاليّة التي تحتّم النظر للمتكلّم والمخاطب (الشاعر والممدوح) بعين واحدة بما يساهم في زيادة التفاعل بينه وبين النصّ لتحقيق الاستجابة المطلوبة. وقد منح تكرار صوت المدّ ثمان مرّات، وبواقع أربع مرّات في كلّ شطر، مساحة واسعة للتفريغ عن المكبوت في النفس والكشف عن حقيقة ذلك الشعور المتعالي لإرضاء الذات أو الاندماج-لاشعوريّا- بين (الأنا) و(الآخر)، التي تبدو واضحة من خلال المقارنة بين الضمير المستتر (أنا) في قوله (أكفر) والاسم الصريح، وهو قوله (ياكافور)، وضميري الخطاب والتكلّم في قوله (بلغنك بي)، بل ليس أدلّ على ذلك من إضافة اسم المفعول الى ياء المتكلّم في قوله (مطلوبي). وقد ساعد الجناس بين (أكفر) و(كافور) على انسيابية

في الأداء واتّساق في العبارة ورفع مستوى الرنين الموسيقي في البيت، كما ساعد التكرير، الذي في صوت الراء، على تعزيز ثقة الشاعر بنفسه، التي أخذت تتصاعد شيئا فشيئا، ابتداء من النفي عن طريق الاستفهام وصعودا بالمنادى العلم (النداء الصريح) وصولا الى إضافة اسم المفعول الى ياء المتكلّم، وهو أبلغ في الدلالة على التفوّق والشعور بالعظمة، لأن المتضايفين بمنزلة الشيء الواحد!.

المبحث الثاني / (تعظيم الممدوح)

مدخـــل : إن السؤال الذي أول ما يتبادر الى الذهن هو ما الذي دفع شاعرا، كالمتنبي، الى تبجيل ممدوحه الحبشي، وهو أعلم بجهله ولؤم نفسه وخساسة طبعه وخبثه، وهو الذي يحتقره في سريرة نفسه ويستصغر قدره وينكر عليه مقامه وتشبّهه بالملوك وكرام الناس؟ هل يكون- فعلا- طمعه في ولاية أوإمارة أو حكم[٣٨]، أو رغبة في (مفخر يستجدّه)[٣٩]، وهل يقنع مثل أبي الطيّب بحكم أو سلطان، لو قدّر له ذلك، وهو رجل لا يعرف ما ذا يريد من الأيّام! وإن عرف عجز عن بلوغ مراده الزمان[٤٠]؟!!، أو أنّه شيء آخر يتعلّق بطبائع النفوس وملكات الشعور وأسرار التكوين البشري؟ وكأنّ الرجل أراد أن ينتقم لنفسه، وأن يستعيد لكبريائه نصاعته وصفاءه، بعد أن خُدِش عفافُه وكُدّر صفوُ مائه، لما وقع عليه ما وقع من الحيف وأصابه ما أصابه من الضيم بما تعرّض له من خصومه ومناوئيه في البلاد الحلبي من الاستخفاف به والكيد له والتأليب عليه، وما لقيه من جفاء الأمير وأحسّه من نفوره وامتعاضه! حتى سمح بأن ينتقص منه في بلاطه ويعتدى عليه بحضرته !! وما عليه إذا صرخ بصوت جهور يخترق حجب السماء ويمزّق أغشية مسامع الدهر ليرسّخ في الأذهان تلك الحقيقة الساطعة، أعني عظمة شعره وخلوده في الوجدان وأنّه الشاعر الأوحد الذي أينما حلّ حيّر الألباب وسحر القلوب بأريج فنّه ودرر إبداعاته، تلك التي تحاول كلّ نفس مريضة، يخالجها شعور بالنقص ويعمي بصيرتها شواظ من حسد وحقد، أن توصد أبواب الوجدان بوجه تيّاره الجارف وبركانه الزاحف!. أمّا السؤال الآخر، الذي سوف نجيب عليه من خلال النظر في شعره وتحليل أسلوبه، فهو ما هي مظاهر ذلك التبجيل؟ وبتعبير أدق وألصق بمنهج البحث ما أثرُ (قد) في استجلاء تلك المظاهر؟.

دراسة تطبيقيّة :

أولا : قال المتنبّي :

إذا غزته أعاديه بمسألة فقد غزته بجيش غير مغلوبِ
أو حاربته فما تنجو بتقدمة ممّا أراد ولا تنجو بتجبيبِ[٤١]

ليس غريبا أن يمدح شاعر ملكا أو أميرا بالسخاء والجود، ولكن أن يستعير له ألفاظ الحرب وعدّتها وما ينتج عنها من نصر وهزيمة أو ربح وخسارة فهو أمر غريب حقا!. ولأنّ الغرض من النصّ تعظيم الممدوح وإثبات تفرّده بالكرم فإنّه عمد الى الإفراط في المبالغة بجعل أمواله نهبا أو غنيمة بالعطاء، وجعله منهوبا مستباحا للعدوّ بالطلب أو السؤال، وبتعبير أدق، باستعارة (الغزو) للمسألة أو الحاجة، و(الهزيمة) للإجابة أو العطاء، وهو حينما استعار (الغزو) جاء معه بقرينة، وهي قوله (مسألة)، ولمّا أراد المعنى الحقيقي في قوله (حاربته) أطلق الكلام ولم يقيّده بقرينة. لقد أفاد الترابط الدلالي، بين الظرف وجوابه، بأنّ أموال الممدوح عرضة للنهب، يطمع فيها القاصي والداني، وهي مستباحة للعدوّ، لا لأنّ صاحبها ضعيف لا يملك الدفاع عن نفسه وصون أمواله، ولكن لأنّه كريم لا يردّ سائلا من قريب أو بعيد ومن عدوّ أو صديق، وقد أدّى ذلك الى أن تكون أمواله بيد غيره وكأنّها منهوبة من بين يديه، وصار، لأنّه لا يبقي مالا ولا يردّ سائلا، كأنّه قد غزي من عدوّه[٤٢]،لأنّه قد ظفر منه بما أراد، ونهب ماله من سائله، لأنّه غير ممتنع عليه!، ومما لا شكّ فيه أنّ تمكّن العدوّ من الممدوح، وهزيمته إيّاه، واستباحة أمواله، تأتي من جهة التخييل لا الواقع لكونها هزيمة تعدُّ من أمجاده، لاعار عليه، لأنّ المهزوم فيها منتصر والمنهوب فيها ظافر بدلالة (ما) النافية في قوله (فما)، ثمّ تأكيد النفي بدلالة (لا) النافية في قوله (ولا)، ثمّ فتح الزمن على مصارعه باستعمال الصيغة المضارعة في قوله (تنجو) لأنّ الهزيمة حليفة أعدائه دائما وأبدا وأنّ الموت ينتظرهم، بل يسير إليهم أنّى ساروا الى محاربة الممدوح، قال العكبري: و لم ينجُ أحد من إرادته فيهم ووقع فعله بهم لا بالإقدام ولا بالفرار[٤٣]، وهل شيء أدلّ على قهر الممدوح لأعدائه وذلّهم وهوانهم من فرض إرادته وإملاءاته عليهم وخضوعهم لمشيئته وحكمه فيهم وأنّهم لا أمل لهم في النجاة ولا حول لهم لدفع القدر المحتوم، بل له الحول والمنعة والقوّة والسلطان عليهم وأمره نافذ فيهم وحكمه جار عليهم، وذلك قوله (مما أراد)!. وقد جاء حرف التحقيق لإفادة معنى التفخيم أو التهويل، فالممدوح رمز للإباء والنفس الكبيرة التي تسمو عن الحقد والانتقام وتترفّع عن كلّ شكل من أشكال الظلم أو

العدوان أو الطيش أو السّفه فإذا هي تعفو عمّن أساء وتصفح عمّن جهل وتحلم عن قدرة لا عن ضعف، وإذا بها تردّ المنكر بالمعروف وتقابل إساءة من يحاول إلحاق الضرر بها والنيل منها بالإحسان إليه بالعفو والمنّ عليه بالصفح، وبذلك يكون الاعتذار وطلب العفو من جهة العدو سلاحا فتّاكا لا يقهر وجيشا جرّارا لا يهزم، والممدوح أسعد بذلك، بدلالة حبّ يعقوب ليوسف واستشفائه بقميصه، في قوله (قميص يوسف في أجفان يعقوب)[٤٤]، قال العكبري: إنّ الممدوح، لكرمه وسخائه، يفرح بسؤال سائله فرح يعقوب بقميص يوسف[٤٥]، لقد جعل من الممدوح مثلا يضرب في السخاء والكرم أو رمزا لدفع الظلم والحيف عن العباد، بدلالة صيغتي التوكيد ومنتهى الجموع في قوله (كأنّ كلَّ سؤال في مسامعه)[٤٦]، ثمّ بدلالة التشبيه الحسّي، الذي ما انفكّ يناغم الوجدان ويعبث بالجنان!، في قوله (قميص يوسف في أجفان يعقوب)، وقد أحسن في توظيف هذا الحدث التأريخي أيّما إحسان لأنّ (قميص يوسف) لم يكن يوما حادثة فرديّة، بل كان رمزا للمظلوميّة والمؤامرة في آن معا، أي تتجسّد فيه فلسفة الصراع بين الخير والشرّ أو الحقّ والباطل، ووجه الشبه أنّ السؤال من شأنه أن يثلج صدر الممدوح كما أثلج القميص صدر يعقوب (ع)، إذ تنبعث منه رائحة الشهامة وعطر النجابة وطيب المحتد، بل تزكو منه رائحة المنقذ أو المصلح الذي يقود الأمّة الى شاطئ الأمان، ذلك الرجل الذي يسوس الرعيّة ويدبّر شؤونهم ويقيل عثراتهم ويدفع عنهم نوازل الدهر وخطوبه، كما تزكو من يوسف (ع) رائحة النبوّة والإصلاح والأمل المنشود. وقد جاءت البنية الفعليّة للدلالة على حركيّة النصّ، التي من شأنها أن تهزّ السامعين وتطربهم، تلك التي تفصح عنها ألفاظ الحرب والقتال (غزته، أعاديه، جيش، تنجو، مغلوب) التي استعارها للكرم والجود والوجاهة والسلطان! وفيها ما فيها من قوّة التأثير في نفوس السامعين لقدرتها العجيبة على تحريك انفعالاتهم واستثارة مشاعرهم كونها تعبّر عن بعض طقوسهم القديمة في الحرب كالرقص وإشعال النيران والضرب على الطبول، وقد تعزّز ذلك بالتجاوز السافر في البنية من خلال كسر التوقعات الذي كان له أبعد الأثر في زيادة التفاعل بين النصّ ومتلقيه ودفعه باتجاه المشاركة الفاعلة في العمليّة الإبداعيّة من خلال توقع ما سيأتي:

غزته + أعاديه ....　١. بجيش جرّار

٢. بسلاح فتّاك

٣. بخطة عسكرية محكمة

٤. بالمباغتة والخديعة

غزته + أعاديه .... بمسألة!!

كما تعزّز ذلك من خلال النفي في قوله (غير مغلوب)، فإنّ إثبات الشيء عن طريق نفي ضدّه، أبلغ في الدلالة، وذلك أنّ إثبات النصر أو الغلبة لهذا الجيش الغازي لا ينفي إمكانيّة إلحاق الهزيمة به مطلقا، في حين أنّ نفي الهزيمة يفيد الإطلاق أو العموم، أي ليس من شأنه الهزيمة دائما وأبدا، وهو أبلغ في قوّة التأثير في المتلقي، وذاك أنّ الإنسان بطبيعته يكره الفشل ويفزع من شبح الهزيمة، وتراوده من أجل ذلك مخاوف كثيرة وينتابه قلق مستمر، فإذا أبعدت ذلك عنه–بنفيه- وجنّبته إيّاه فقد مكّنته من نفسه وأزلت عنه حملا ثقيلا وصرت كأنّك حبّبت إليه ذلك الفعل أو السلوك الإنساني (الكرم أوالسخاء) وجذبته إليه. وقد ساهم الترصيع بين (إذا) و (قعد) في رفع مستوى التنغيم الموسيقي، وكان له دور في تحقيق التوازن على الصعيد البنائي من خلال الترتيب المثالي لمواقع الكلمات، ثمّ إنّ تكرار فعل الغزو في قوله (غزته) من شأنه أن يحرّك المتلقي ويستثير انفعالاته، بل يدخله في أجواء الحرب والقتال ويولّد عنده الدافع بالترقب وتوقع مايأتي بما يؤدّي الى أن يكون عنصرا فاعلا – مؤثرا ومتأثرا- في العمليّة الإبداعيّة.

ثانيا : قال المتنبّي :

وقد تحدث الأيّام عندك شيمة　　　　وتنعمر الأوقات وهي يبابُ[٤٧]

لمّا كانت الحقوق تؤخذ ولا تعطى-كما يقال- وإنّ حقّ الإنسان شيء ثمين لا ينبغي التفريط فيه، وإنّ الدفاع عنه والتضحية بالنفس في سبيله هو أمر مقدّس وفعل سام ونبيل، فلذلك أضاف الحقّ الى نفسه، في قوله :

ويا آخذا من دهره حقّ نفسه　　　　ومثلك يعطى حقه ويهابُ[٤٨]

لكونه جزءا من كيان الإنسان وعنوانا لاستقلاليّته وإثبات ذاته. وقد جعل نفس الممدوح-أولا- في قبال الدهر لمّا رصّع بينهما (دهره * نفسه)، أي لقد أدّى الترصيع وظيفة مزدوجة على المستويين، الدلالي-المشار إليه- والموسيقي المتمثّل في زيادة التنغيم الموسيقي لإكساب البيت إيقاعا مميّزا، ثمّ تراجع عن ذلك، أو قل صعّد من سقف المطالب بأن ادّعى لممدوحه الفوقية والغلبة على الدهر! ولذلك عمد الى تقديم الجار والمجرور (من دهره) على معمول اسم الفاعل (حق) للعناية به، لكونه حجر الزاوية أو واسطة العقد أو المركز الذي تدور حوله فكرة البيت، لإثبات دعوى أنّ الممدوح

فوق الجميع وأنّه منزّه أن يكون له نظير بين أقرانه حتى يكاد يخرج عن ماهيّته وجنسه وأنّ بين جنبيه نفس سامية مهابة لا سلطان للدهر عليها، بل لها الحول والمنعة والسلطان وإنّ الدهر خاضع لإرادتها تابع لسلطانها محكوم بأمرها. وقد عزّز ذلك، بأنّ الممدوح فوق الدهر ولا سلطان له عليه بل إنّ الدهر ليهابه "ولا يقدر على أن ينقصه حقه"[٤٩]، بـأمرين، الأول : البنية الاسميّة (ومثلك يعطى حقه) لتثبيت الدعوى وترسيخ المعنى في ذهن المتلقي وإنّ ذلك بحكم الشيء الثابت أو المفروغ منه الذي لا جدال ولا مراء فيه، الثاني : الزمنيّة المفتوحة في الصيغة المضارعة (يعطى) التي تتيح له –فيما بعد- أن يتصرّف في هذا الملك كيف يشاء وأن يوكل لمن يشاء أمر رعايته وتدبير شؤونه، وليس غريبا لمن كان يملك زمام الدهر لنفسه أن يوكل ذلك الأمر لغيره – ممّن شاء- لأنّ من وضع يده على شيء ليس ممتنعا عليه حقّ التصرّف فيه من بيع أو إهداء أو نحو ذلك. فالنصُّ، الذي بين أيدينا، في صدد التفخيم من شأن الممدوح وإعلاء منزلته وتعظيم قدره، وقد جاء حرف التحقيق لتأكيد هذا المعنى وترسيخه في الأذهان، وبتعبير آخر كان له دور فاعل في إحداث الموازنة المطلوبة على المستوى البنيوي :

بنية فعليّة (تحوّل) + مادّة (حدث) = قد (تأكيد) + شيمة (ثبات)

والشيمة هي العادة أو الطبيعة، وهي شيء أقرب الى الثبات –لأنّ الطبع لا يتغيّر- وهذا يصطدم مع البنية الفعليّة للبيت التي تقضي بالتغيّر والحدوث، ثمّ استعمال مادّة (حدث) الذي يصطدم هو الآخر بحقيقة منطقيّة مفادها : (إنّ كلّ حادث متغيّر)!، فالنصُّ – إذن- محكوم بعلاقة التضاد التي يكون لها أبعد الأثر في استمالة المتلقي واستثارة انفعالاته ودفعه لتوقع مايأتي ليكون عنصرا فاعلا في تشكيل النصّ الإبداعي بما يؤدي الى زيادة التفاعل بينه وبين النصّ لتحقيق الاستجابة المطلوبة، ويتجسّد ذلك بين (تحدث) و (شيمة) في الشطر الأوّل ومن خلال المطابقة بين (تنعمر) و (يباب) في الشطر الثاني، فقد حدث خرق في البنية وخروج عن المألوف أو الطبيعي أو (كسر للتوقعات)، فما أن يقال (تنعمر الأوقات) إلاّ ينصرف الذهن الى أنّها في أحسن أحوالها وفي أوجّ قوّتها وأنّها تملك مؤهّلات ذلك التقدّم أو العمران، أمّا أن تكون في أضعف حالاتها أو أن تنعمر من عدم أو خراب فهو أمر غريب غير متوقّع :

تنعمر الأوقات وهي .... ١. خضلة يانعة
٢. في أوجّ قوّتها وجبروتها
تنعمر الأوقات وهي يباب!!

ولمّا كان كذلك فقد تتخلّق الأيّام بغير سجيّتها وتنسخ عن جلدها أو تخلع لباسها وتتزيّا بغير زيِّها و"تحدث غير شيمتها مهابة لك وإجلالا"[٥٠]!! ولأجله صار من يدخل في ذمّة الممدوح أو ينعم بجواره في مأمن من مكائد الزمان وغوائل الأيّام، بل تصير "الأوقات لهم عامرة بمطلوبهم عندك "[٥١]. وقد قدّم الظرف (عندك) على معمول الفعل (شيمة) لإفادة معنى الاختصاص لكون هذه العنديّة مركز الثقل في النصّ، أي أنّ هذا الأمر إن جاز معك لم يجز مع غيرك، وإنّ تلك الدعوى إن ثبتت لك لم تثبت لسواك، والسرّ في ذلك أنّك منزّه أن يكون لك نظير بين سائر الخلق لأنّك عدل الدهر، بل لأنّك فوقه والمقدّم عليه!!، وقد حذف (بك) في الشطر الثاني لوضوح الدلالة استغناء بقوله (عندك) في الشطر الأول، والتقدير(تنعمر الأوقات بك وهي يباب)، وقد جاء ذلك تأكيدا لقوله (يامن هو فوق دهره)! أو (يامن يهابه الدهر وينقاد إليه)! أو :

ويا آخذا من دهره حقّ نفسه　　　ومثلك يعطى حقّه ويهابُ

ثالثا : قال المتنبّي :

لقد شبّ في هذا الزمان كهوله　　　لديك وشابت عند غيرك مردهُ[٥٢]

لقد ظفر الناس عندك، أيّها الممدوح، بعيش كريم وحياة عزيزة، فلم تدع للهموم فسحة تأخذ منهم مأخذا، ولم تترك فرصة للزمان ليعبث بهم ويقلّبهم ظهرا على بطن، ولم تكتف بهذا فقد أرجعتهم شبابا بعد كهولتهم!، أي عادوا كما كانوا في أوّل عهدهم بالشباب، لرفاهيّة العيش وطواعيّة الدهر لرغباتهم، يحلمون أحلام الشباب ويصبون كما يصبو حديثو السنّ حتى لكأنّهم عادوا شبّانا، والأحداث "صاروا عند غيرك بظلمه وسوء سيرته شيبا"[٥٣]. وقد أفادت (قد) معنى التفخيم والتعظيم، وأنّ الممدوح قد تفرّد في صفاته وأفعاله حتى تميّز عن سائر قومه وأبناء جلدته!، وقد أثبت له حرف التحقيق ما لايثبت لسواه ونسب إليه ما جرّد غيره منه، بل ألصق به ضدّه!. وقد ساعد الطباق بين (شبّ * شابت) و(كهوله * مرده) و(لديك * عند غيرك) في تقوية الدلالة الضديّة التي تسود أجواء النصّ بكامله (القصيدة)، كقوله (يجتمعن ووصله و يجتمعن وصدّه) و(حبيبا تديمه و حبيبا تردّه) و(تكلّف شيء في طباعك ضدّه) و(زاد همّه و قصّر وجده) و(شب كهوله و شابت مرده) و(هزل الطراد و جدّه) و(بالجدّ سعيه و بالسعي جدّه) و(يخبر حرّه و يخبر برده) و(إليك اشتتياقه و في الناس زهده) و(تقريب الجواد و شدّه) [٥٤]. وتعد المقابلة بين (شبّ كهوله لديك) و(شابت عند غيرك مرده) من الأساليب التي عوّل عليها كثيرا في تأكيد عظمة ممدوحه والإقرار له

بالتفوّق على سائر الخلائق. ولمّا كان بصدد أن يقرّر أمرا غريبا أو ممتنعا، أو يفلسف خروجه – بحكم الظاهر في أقل تقدير- من الغلوّ الى حدِّ الممتنع الذي لا يجوز أن يقع[٥٥]، فإنّه عمد الى استعمال أسلوب التوكيد بالجمع بين صيغ توكيديّة عدّة، وهي (لام التوكيد) و(حرف التحقيق) و(اسم الإشارة في إفادته لمعنى التخصيص)، ولم يستعمل شيئا من ذلك في الطرف الثاني من المعادلة، وكذلك أخّر الظرف المكاني (لدى) في الطرف الأول عن عامله الفعل (شبّ)، مقدّما عليه الفاعل (كهوله)، في حين قدّم الظرف (عند) على فاعل الفعل (شابت)، وهو قوله (مرده)، في محاولة لتأكيد زعمه وتثبيت ادّعائه، وكذلك استعماله لـ(أل التعريف) في قوله (الزمان)، لصرف الذهن عن إرادة غير المعنى الحقيقي، إنّما يصبّ في المجرى عينه، أي أنّه ليس محض ادّعاء، بل هو أمر واقع محسوس، لا وجه لمن يعترض عليه وقد عاصره أو شهد وقوعه .

رابعا : قال المتنبّي :

قد يصيبُ الفتى المشيرُ ولم يجـ هدْ و يُشْوِي الصوابَ بعد اجتهادِ[٥٦]

مما لا شكّ فيه أنّ الذكاء والفطنة وسداد الرأي وبعد النظر والقدرة على التدبير وسرعة البديهة من أهمّ السمات التي ينبغي توفّرها في من يتولّى الإمارة وتقع على عاتقه قيادة الناس وتوجيه رعيّته وتدبير شؤونهم. وقد أفاد حرف التحقيق تأكيد المعنى المتقدّم وترسيخه في ذهن المتلقي بأنّ حسن تدبيرك، أيّها الممدوح، ونقاء قلبك أثمر عن صلح "قطع الذي اشتهاه العدو"[٥٧] وأغاض الوشاة، الساعين الى بثّ الفرقة وتمزيق وحدة الصفّ، وردّ عليهم كيدهم وأفشل مخطّطاتهم، بعد أن جدّوا في النميمة والنفاق واجتهدوا في استمالة الأمير لما يوافق هواهم، غير أنّ زنادهم لم يقدح ومقالتهم لم تنجح، لأنّها ما (صادفت هوى في الفؤاد)[٥٨]، وأخطئوا الصواب بعد اجتهاد! بل صار كلامهم (زيادة في الوداد)[٥٩]!!. نعم لقد أفاد استعمال (قد) تأكيد رجاحة عقل الأمير وحسن رأيه وأهليّته في تدبير شؤون البلاد والرعيّة واتخاذ القرارات الصعبة، ثمّ أتبعه باستعمال الصيغة المضارعة للإفادة من الزمنيّة المفتوحة، أي أنّ القدرة على التدبير واتخاذ القرارات المناسبة هي أمر متوالد أو سلوك دائم، أي من شأنه القيام بذلك دائما وأبدا. ثمّ أردفهما باستعمال (أل) لإفادة معنى العموم، فما أن يقال (الفتى) إلاّ توجّهت الأنظار إليه وانصرفت الأذهان عمّن سواه وأشارت إليه الأكفّ بالبنان وأقرّت له الخلائق بالتفوّق والغلبة وأنّه يفضل على الأفاضل ويعظم فوق الأعاظم ويتقدّمهم بفطنته وقوّة حدسه وأنّه فوق العالمين في سياسته وحسن تدبيره!، وقد عمد الى إخفاء الفاعل في قوله (يشوي

الصواب) للتقليل من شأن الآخرين الذين يحيطون بالأمير ويشيرون عليه بالشقاق ويسعون بالنميمة، ثمّ أكّده باستعمال صيغة (افتعل)، التي تفيد معنى الجدّ والطلب[٦٠]، لإظهار عجز أولئك المناوئين، بعد تفانيهم في إحداث الفرقة وسعيهم إليها بكلّ سبيل، عن تنفيذ مخطّطاتهم وبلوغ مآربهم، وقد جاء الطباق بين (يصيب) و (يشوي) ليعرب عن فلسفة الوجود أو ماهيّة الصراع من أجل إثبات الذات بأن يضع حدّا فاصلا بين النجاح والنكوص ليفسح المجال أمام (قد) لتفعل فعلها في ترجيح كفّة الأمير، وتجعل من النصر حليفا ستراتيجيّا، وبفعل الزمنيّة المفتوحة، يدور حيث يدور فلك الأمير، وترفع البساط من تحت أقدام الخصوم والمناوئين وتحيل أحلامهم الى سرب بقاع، ولو رجعنا الى أبيات سابقة، وهي قوله :

وكلام الوشاة ليس على الأحـْ　　　بابِ سلطانه على الأضدادِ
إنّما تنجح المقالة في المرْ　　　ءِ إذا صادفت هوى في الفؤاد
ولعمري لقد هُزِرْتُ بما قيـ　　　لَ فألفيتَ أوثق الأطوادِ
وأشارت بما أبيتَ رجالٌ　　　كنتَ أهدى منها الى الإرشادِ[٦١]

نجد أنّ الشاعر لم يكن له بدٌّ إلاّ أن يسخر من قوم ظهر عجزهم وقلّت حيلتهم وخابت مساعيهم بعد أن سوّلت لهم أنفسهم وأملت عليهم ظنونهم وأحلامهم أن يقذوا ماء المودّة أو يعكّروا صفو الوئام، فقد افتضح الأمر ووقع الصلح واقتطعت ألسن الشقاق وأطفئت نار الوشاة وكان ذلك بفعل رجاحة رأي الأمير وحسن تدبيره، فلم يفلح هؤلاء، وإن حرّكوك لأنّهم إنّما يحرّكون جبلا شامخا[٦٢]!، وأنّى لهم ذلك وقد أبعدوا عن الصواب وكنت مصيبا من غير اجتهاد، وعدلوا عن جادّة الحقّ فكنت أهدى منهم الى الإرشاد، بل لم يكن لهم سلطان على الأحباب وإنّما كان سلطانهم على الأضداد !!، وتتّضح معالم تلك السخرية من خلال الأداء البنائي المتميّز، فأنت ترى في الطرف الأول كيف وظّف لهم الشاعر من الإمكانات الأسلوبيّة أو التركيبيّة، من خلال الجمع بين القسم ولام التوكيد وحرف التحقيق في قوله (لعمري لقد هُزِرْتُ)، غير أنّ ذلك لم يعد عليهم بشيء، وكانت الغلبة-على المستوى البنائي أيضا- لكفّة الأمير من خلال تكرار أفعل التفضيل في قوله (ألفيت أوثق) و(كنت أهدى) وتقديم معمول الفعل (أشارت) على فاعله (رجال) و(أل التعريف) في قوله (الفتى) والتوكيد من خلال حرفي التحقيق والنفي في قوله (قد يصيب) و (لم يجهد).

خامسا : قال المتنبّي :

أغرّ بمجد قد شخصن وراءه   الى خُلُق رحب وخلْقٍ مطهّم[٦٣]

لمّا عجز الكرام أن يجاروا الممدوح أو يتقدّموا عليه أقرّوا له بالتفوّق، وما كان منهم إلاّ الخضوع لإرادته وحكمه، ولعلّ التطلّع الى حسن وجهه وجميل أفعاله شغلهم عن تحقيق رغبتهم في مجاراته أو التفوّق عليه. وبحسب الأثر الوضعي الذي يخلّفه الفعل الإنساني، فإنّ بياض القلب أو(نقاءه) تسرّى الى وجهه فخلّف في جبينه نورا ساطعا، وهو قريب من قوله تعالى "يسعى نورهم بين أيديهم"[٦٤]، وهذا البياض أو النور الساطع كان قد استمدّه الممدوح من العناية الإلهيّة والاستعداد النفسي، أي تكوينا، وهو قوله (خلق مطّم)، وإرادة، وهو قوله (خلْق رحب)، وقد تضافرت صيغتا المصدر (رحب) والمبالغة (مطهّم) لتضفيا على الممدوح سمة التكامليّة النسبيّة لإخراجه من نطاق المحدود أو الضيّق، وكأنّهما قد جعلا من الممدوح كائنا أسطوريّا تجاوز حدود الزمان والحال، وهو ما تتطلّع إليه النفس الإنسانيّة في لحظة من لحظات تأمّلاتها لأسرار الخلق أو نزوعها الى العالم المثالي، وهنا جاءت (قد) لتضع حدّا فاصلا بين العادي والمحدود وبين من خالف العادة وتجاوز الحدود، وما كان هذا حاله من النقص وقلّة الهمّة فليس له بدٌّ من أن يتعلّق بتلك التكامليّة وأن يطيل النظر –عجبا- الى سرّ الله في خلقه، وليس لهؤلاء الكرام إلاّ أن يتطلّعوا الى الممدوح، وهو أبعد عليهم من الثريّا!. وقد ساهم التنكير في قوله (مجد) في تقوية الدلالة على التفرّد وانسلاخ الشيء عن جنسه ليكون أصلا بنفسه وجنسا برأسه، بل عدل دهره وواحده، فالممدوح متفرّد في عظمته وعلوّ منزلته لا نظير له بين سائر الناس. وثمّة نكتة أخرى، وهي أنّه عمد الى استعمال الباء التي تفيد معنى (الاستعانة) في قوله (بمجد)، أي ليس للإنسان إلاّ أن يتّكأ –بعد الله- على قدراته وإمكاناته وأن يستعين بهمّته وعزمه، وهذا راجع الى طبيعة التكوين البشري وفلسفة الوجود، ومن هنا جاء تقديم الإرادة أو (الاستعداد) على التكوين أو (العناية الإلهية)، في قوله (خُلُق رحب وخلْقٍ مطهّم)، لأنّ الفضل كلّ الفضل فيما يبلغه الإنسان من الفضل والشرف –لاشكّ- راجع الى استعداده وعمله لا الى رغباته وأمانيه، ومن عَلِمَ الله منه ذلك كان له نعم العون والنصير، وهو قريب من قوله تعالى "والذين جاهدوا فينا لنهدينّم سبلنا "[٦٥]، ولعلّه أراد: إنّ استعداد النفوس إنّما يغلب عليها ويؤخذ منها وهي بعْدُ في عالم الذرّ، في إشارة الى قوله تعالى "وأشهدهم على أنفسهم ألستُ بربّكم"[٦٦].

المبحث الثالث / (الشّكــوى)

مدخـــل : مما لا شكّ فيه أنّ كافوريّات أبي الطيّب تفيض بالثورة على الزمن وأهله وأنّه ما برح يتشكّى فيها من الدهر وخطوبه وأحداثه[٦٧]. وليس غريبا أن يتأبّى الزمن عليه، أو يتمرّد هو على زمانه، لا لشيء سوى أنّه يقصر عن تلبية رغبات أبي الطيّب ويعجز عن تحقيق آماله البعيدة ويضيق ذرعا بتلك الأوهام التي ما برحت تراود مخيّلته، بل تجول في أعماق نفسه وتتصارع في خاطره، كيف لا يكون ذلك وهو يرجو من زمانه أن يركبه مركبا لا يطيقه أو يجود له بما لا يملكه ولا يبلغه الزمن من نفسه؟!، إذ يقول :

أريد من زمني ذا أن يبلّغني ما ليس يبلغه من نفسه الزمنُ[٦٨]

أو يقول :

ولكنّ قلبا بين جنبيّ ما له مدى ينتهي بي في مراد أحدُّهُ[٦٩]

وأكبر الظنّ أنّ الرجل قد عاش حياة مليئة بالأحزان والمصائب، والحزن بطبعه أعلق بالنفوس وأكثر من غيره تعلّقا بالقلوب[٧٠]، يقول حنّا الفاخوري: وأيُّ شيء أشدُّ من أن تنعصر النفس و يعصف بها الأسى حتى يضيق بها الوجود[٧١]. ولم لا يعزّي النفس أو يكشف عمّا في أعماقها بشكوى صارخة أو انتفاضة عارمة على هذا الزمان وأهله، تريها أن النّاس كلّهم في قبضة الدهر، وأنّه لم يزل يحكّم فيهم سوط الأقدار وسهام المنايا بيد جبّار متسلّط لا تلين ولا تضعف ولا يأخذها عطف ولا رحمة!. والمتنبي، وإن أظهر التذمّر والتّشكّي في أطوار شعره جميعها، غير أنّه في مصر قد اتّسعت دائرة شكواه فشملت الزمان وأهله بعد أن كانت مقصورة على حسّاده ومناوئيه[٧٢]، ويبدو أنّ ثورته على الدهر قد شابها، في هذا الطور من شعره، شعور باليأس وخيّم عليها طابع الحزن أو التشاؤم، ولا غرو فلم تكن الحال في مصر على ما هي عليه في حلب، وأوّل ذلك أن تبدّدت تلك الأحلام الهائجة التي رافقت المتنبي مسيرة حياته، ثم تلك المنافسات المحتدمة مع الخصوم والمناوئين التي تلاشت أو اضمحلّت، ثم تلك المزايا التي عانى واجتهد كثيرا في تحصيلها ليجد نفسه – بعد ذلك- مضطرّا للتخلّي عنها أو تناسيها، ويؤكّد طه حسين أنّ هذا الطور من شعر أبي الطيّب كان قد انصرف فيه الى نفسه، ينفّس همومها ويبثّ شكواها، وأنّه برع في فن الغناء ووفّق فيه لنغمات جديدة لم يوفّق لمثلها في أطوار شعره جميعها[٧٣].

دراسة تطبيقيّة :

أولا : قال المتنبّي :

بواد به ما بالقلوب كأنّه وقد رحلوا جيد تناثر عِقْدُهُ[٧٤]

تبدو ظاهرة التمرّد على الواقع أو التنكّر للدهر جليّة في هذا النّصّ، وقد يشوب ذلك شيء من التحدّي والاستخفاف، فهو في أوّلها (القصيدة التي ينتمي إليها البيت) يشكو الفراق لمن آذن بحدوث الفراق وبالغ في السعي له وجدّ في تحصيله كلّ الجدّ كمن يستصرخ سيف قاتله، وهو يمعن في تقطيع أوصاله أو يستعطف صوت جلّاده، وجلّاده يقسو عليه ويتمادى في تعذيبه ويجتهد في التنكيل به كلّ اجتهاد! وجاءت (قد) لتفصح عن شكل من أشكالها (ظاهرة التمرّد) في صورة عجيبة حدّدت أبعادها ومعالمها مخيّلة خصبة ونسّقت ألوانها موهبة خلّاقة ومنحتها ظلالا وخطوطا وانعكاسات وإمكانات ثرّة. ويبدو أنّ الدافع الأقوى في استثارة في المشاعر وتحريك الانفعالات، بل الداء المبرّح الذي يتلف النفوس ويبعث الأسى في القلوب لا يعدو أن يكون لحظة وداع إيذانا بالرحيل يشكو فيها المحبّ ألم الفراق وشدّة الصّبابة والشوق، وهنا يستفرغ أحاسيسه وعواطفه ويوظّف كلّ إمكاناته الفنّيّة وطاقاته الإبداعيّة فضلا عن قدراته اللغوية ليركّب لنا جملة فنّيّة أو يخلق صورة حيّة مبتكرة أو ينْظم لنا بيتا محكم النسج أو يؤلف نصّا إبداعيّا يؤثر في متلقيه تأثيرا بالغا. ويأبى أبو الطّيّب إلاّ أن يسجّل لنا تلك اللحظة المأساويّة وأن يصف لنا مشهد الرحيل بصورة تشبيهيّة (بصريّة) تحرّك ما سكن فينا طربا وتستهوي نفوسنا عجبا وتخاطب الوجدان وتعبث بالجنان وتفعل فيه فعل السحر بالأبدان! لقد حلّ بناديهم نذير الفراق وجاءت صرخة القدر''حيّ على السّفر''! لتمزّق أغشية الآذان وتعصف بأنظمة الوجدان وقد تطايرت منها سويداوات القلوب وأحيل الشمل الى شتات فتفرّقوا (أيادي سبأ) وتناثروا كحبّات النظام، فتقطّعت بهم سبل اللقاء وتماهت بهم الأصقاع والبقاع وصاروا كجيد (تناثر عقده)!، وهو ما ذهب إليه العكبري، إذ يقول: ربّما يكون الشاعر شبّه تفرّق الحمول والظعن بدرٍّ تناثر فتفرّقَ [٧٥]، وليس غريبا أن يستوحش الوادي، و" قد قتله الوجد لفقدهم"[٧٦]، أو يتعطّل أو يتناثر عقد الجيد!، ولم لا يكون الوادي قلب الشاعر الذي كان يتزيّن بالوصال ولم يلبث أن صار عاطلا بالفراق؟، فالدهر من شأنه وعادته أن يفعل الشيء وضدّه، كأن يقرّب البعيد ويبعّد القريب، وقد يرخي لك الزمام ليلقّه حول عنقك، أو يغريك ليبطش بك، وقد يعطيك فيمنع عنك، ويتجسّد لك ذلك في الجوّ العام للقصيدة من خلال الإلحاح في استعمال هذا

الملمح الفنّيّ (الطباق) وجعله العامل الأقوى في ترسيخ فكرة النصّ، بقوله (وصله * صدّه) و (يباعدن * يجتمعن) و (تديمه * تردّه)، بل إنّ القصيدة قد بنيت على التأليف بين الأضداد، كقوله (أود * لاتوده) و(أشكو * وهي جنده) و(يجتمعن ووصله * يجتمعن وصدّه) و(حبيبا تديمه * حبيبا تردّه) و(تكلّف شيء * في طباعك ضدّه) و(جيد * تناثر عقده)[٧٧]، وكأنّ صراع القوى الشخصانية عند أبي الطيّب تفجّر في علاقات تقابلية على الصعيد اللغوي ممّا أدّى الى بروز شبكة من الروابط الثنائية دلاليّا ونغميّا في آن معا[٧٨]. وقد عمد الشاعر الى استعمال مادة (نثر) في قوله (تناثر)، ولم يقل (تساقط) أو (تفرّق)، لأنّها أشدّ وقعا وأعمق حزنا لكونها أقرب من جهة الدلالة الى التلاشي أو الاندثار إيذانا بالرحيل الأبدي وانطفاء الحياة، وهي صورة -لا شكّ- مأساويّة تكدّر صفو العيش وتبعث على القلق والحيرة والفزع من المصير المجهول، بل تتجسّد من خلالها فلسفة الصراع الأزلي بين الحياة والموت، فالجيد رمز للحياة ومعلم من معالم الجمال غير أنّه جيد عاطل قد ذهب حسنه وانطفأ بريقه، وهكذا جرّد الرمز من دلالته ليؤدّي دورا آخر مغايرا، بل ضدِّيّاً أو مناقضا، ليلبس كفن الفناء (الرحيل- تناثر العقد) بعد أن خلع ثوب الشباب والأناقة والجمال، أي ليست العلاقة قائمة من طرف واحد، وهو انطفاء بريق الحياة، بالرحيل أو الموت، واندثار رونق القلادة أو العقد لتفرّق حبّاته وتلاشي صورته، ولكنّها علاقة قائمة على التصادم أو التضاد (أي علاقة من جهتين أو بين طرفين)، بين تجدّد الأمل بالحياة وانطفائه بالرحيل أو الفناء، وهي قائمة على المستوى الصوتي-لا الدلالي فحسب- بين ألف المدّ، في قوله (تناثر) ويائه، في قوله (جيد)، فاعرف ذلك.

ثانيا : قال المتنبّي :

لنا عند هذا الدهر حقٌّ يلطُّهُ وقد قلّ إعتاب وطال عتابُ[٧٩]

البيت في معرض التنكر للدهر والتمرّد عليه، وقد أفادت (قد) تقليل حصول الفعل[٨٠]، أي التذمّر من صنيع الدهر والتعجّب من جوره وجحوده وعدم مبالاته بالعتاب وصدوده من الشكوى وعناده أو سفهه وخيلائه ومطله للحقوق واستكباره وخروجه عن جادّة الصواب! ويتّسم النصّ بأداء موسيقي عال من خلال المجانسة بين (إعتاب) و(عتاب) والترصيع بين (قلّ) و(طال). و جاءت المقابلة بين (قلّ إعتاب) و(طال عتاب) لتفصح عن الشعور الباطن الذي يعتري النفس الإنسانية إزاء تعرّضها للظلم أو الحيف أو الهوان، فالشاعر في أوجّ تذمّره وبرمه بهذا الواقع السياسي والاجتماعي المتردّي، الذي تكون فيه السيادة للوضيع، وأن يتسلّط على رقاب الناس ويتصرّف في شؤونهم

وأحوالهم جاهل أحمق لايفقه شيئا بأمور السياسة وإدارة الدولة، وأيُّ واقع هذا الذي تكون فيه الوجاهة والمنزلة واليد الطولى للعبيد والخدم أو للغرباء والدخلاء؟! وبينما هو كذلك تسيطر عليه نظرة تشاؤمية تجعل من الخلاص أو التغيير أمرا بعيد المنال، إن لم يكن ضربا من الخيال!. ولأجله تعزّز هذا الشعور بالتظلّم وإظهار الشكوى من مماطلة الدهر وعدم احتفائه بالشاعر عن طريق المطابقة بين (قلّ) و(طال)، بل لقد تعزّز كذلك، وربّما من طريق اللاوعي، من جهة البنية التي رجحت فيها كفّة النفق المظلم على الأمل في الخلاص أو العثور على حزمة الضوء في نهايته (حدوث التغيير)، وكانت الغلبة للتفكير السلبي أو التراجعي (الميل الى الاستسلام) على حساب التفكير الإيحابي أو التقدّمي (الجنوح الى التحدّي والمقاومة والإصرار على إحداث التغيير المنشود):

قد+الفعل الماضي المضعّف+مصدر الثلاثي المزيد=الفعل الماضي السالم+مصدر الثلاثي المجرّد

ومما لا شكّ فيه أنّ التضعيف يدلّل على شدّة وقع ذلك المطل والاستهانة من الدهر على نفس الشاعر، ويصوّر الحرج أو الضيق الذي يعتري النفس الإنسانيّة حينما تسلب منها حقوقها وتعجز عن استعادتها ودرء الظلم عنها، ولم لايكون ذلك وقد طال العتاب وأسرف في اللوم، غير أنّ ذلك لم يُجْدِ نفعا ولم يُغْنِ من جوع فقد قلّ الإعتاب وأن ليس للدهر معتب[٨١]!. وقد عمد الى تنكير قوله (حق) لكي يجعل منه رمزا لحقوق كبيرة مسلوبة وأنّه إنّما تفرّد بالاختيار لأهمّيّته وخصوصيّته، فهو تقرير لإنسانيّة الإنسان، إنّه حقّ إثبات الذات والقدرة على التحدّي لمواجهة عبث الزمان والتصدّي لنوازل الدهر وخطوبه. ألا تراه ضعّف صوت القاف، وهو من الأصوات الشديدة المقلقلة[٨٢]، إيذانا بصرخة مدوّية تخترق حجب السماء بإرادة قويّة لاتلين، فهو حقٌّ لاينبغي التفريط فيه ولايمكن تضييعه أو المداهنة فيه، وفي مقابلة ذلك، ليس أدلّ على تعنّت الدهر وخيلائه، أو نظرته الاستعلائيّة للخلق، من مجيء صوت الطاء مضعفا، وهو صوت يتّسم بالتفخيم والاستعلاء فضلا عن كونه شديدا مقلقلا[٨٣]. ولم لايكون هذا الحقّ أهليّته للإمارة أو القيادة وجدارته بأن يعتلي منصبا يسوس به العباد ويدبّر شؤون الرعيّة، وهو حلم لم يبرح من مراودته ولطالما راح يمنّي به نفسه، ولم لايكون الدهر هو الممدوح المخاطب، أوالمعرّض به، الذي لم يكن صادقا في وعوده ولم يكن يوما وفيّا بعهوده، فهو لطالما كان يؤمّله ويمنّيه، وإذا به يمطله حقه ولايقضيه! فالوقفة وما يعقبها من انفجار عند النطق بهذين الصوتين (القاف والطاء) ربّما تكشف عن ماهيّة ذلك الصراع الأزلي بين الإنسان والقدر (لنا حقّ * يلطّه) أو بين الشاعر، الذي لايفتأ يطالب الدهر بامتيازات

خاصّة أو بما يعتقد أنّها حقوق مضيّعة، والدهر (أوالمخاطب) الذي لم يزل مماطلا غير آبه، بل مصرٌّ على تعنّته وتجاهله للشاعر، مستمرٌّ في عناده وتماديه! وجاءت انحرافيّة اللام، وتعني خروج الهواء من جانبي الفم عند النطق بالصوت[٨٤]، لتدلّل على جور الدهر وعدم مبالاته بشيء، بل تخبّطه وانحرافه عن مسار الحقّ، وتؤكّد جريان رياح القدر بالضدّ مما تشتهيه سفن المتنبّي! ويبدو أنّ هذا الصراع -من أجل إثبات الوجود من وجهة نظر الشاعر في أقل تقدير- لاتلوح له نهاية في الأفق، ولأجله جيء بصيغة المضارع في قوله (يلطّه) لتفتح الزمن على مصارعه ليمنح ذلك الصراع سمة الاستمراريّة والتجدّد.

ثالثا : قال المتنبّي :

ولا توهّمت أنّ الناس قد فقدوا وأنّ مثل أبي البيضاء موجودُ[٨٥]

إنّ هذا الزمن لم يترك لي كريما بين الناس يمكن أن يبعث الأمل في النفس أو أن يفعل فعله في عزائها وتسليتها، وهنا يبدو الشاعر في أشدّ انفعالاته وقد بلغ به التأزّم النفسي مبلغا عظيما، فلا يوجد كرام بين الناس، وأنّه لم يكن يطمع في البقاء ليشهد زمنا يعيش فيه الناس بائسين أذلّاء يتصرّف في شؤونهم العبيد ولئام النفوس، وتلك الشكوى المرّة وذلك التنكّر للواقع الأليم استوجب من الشاعر أن يوازن ذلك من جهة البنية، ولأجله عمد الى استعمال صيغة (تفعّل)، في قوله (توهّمت)، التي أفادت معنى التجنّب[٨٦]، أي تنكّرت للأمر أو استبعدته عن ظنّي أو نحّيت ذلك عن ذهني، أي لم يقع في ظنّي ولم يخطر لي ببال مثل ذلك الأمر العجيب مع ما عرف عنّي من قوّة الظنّ وصدق الحدس، ثمّ تكرار تلك الصيغة المثاليّة (الحرف المشبّه ومعموليه) للتعبير عن المعنى المقصود وترسيخه في الأذهان، والشاعر باستعماله لهذا الأسلوب قد أعطى التعبير حقّه ولم يلجأ الى اختزاله، إذ كان بإمكانه أن يقول (فقد الكرام) و (وجود اللئام)، غير أنّه أطال العبارة وأكّد الكلام بالحرف المشبّه وحرف التحقيق، ليؤكّد أنّ ذلك أمر واقع لاريب فيه، قال العكبري: ألا ترى أنّ الشاعر أراد أن يقول لم أتوهّم يوما أنّ الكرام فقدوا فلم يبق منهم أحد وأنّ مثل هذا موجود بعد فقدهم[٨٧]، وهذا يعني أنّ هذه الصياغة (أنّ الناس قد فقدوا) هي الأقدر على إثبات وجود الكرام قبل ذلك الحين، بمعنى أنّه شهد سيادة الكرام وقيادتهم للرعيّة، ثمّ أتى الزمن الذي لابدّ أن يشهد فيه فقدانهم أو زوال دولتهم، إيذانا بعصر جديد تكون فيه الغلبة لأراذل الناس وصغارهم. ولانبعد إذا قلنا: إنّ اخفاء الفاعل أو (تجاهله)، من خلال بنائه الفعل للمجهول، يدلّل لنا أنّ الشعور الانفعالي لدى

الشاعر قد بلغ ذروته، وكأنّه جاء كردّة فعل لطغيان الدهر وتعسّفه، ذلك الدهر الذي تنكّر للقيم الأصيلة وسمح أن يسود الجهل واللؤم وأن يتسلّط الوضيع على رقاب الناس وممتلكاتهم! إنّه زمن ليس موجودا في مخيّلة الشاعر ولامتصوّرا أو معتادا عليه من الناس، فهو أمر غريب وشيء منكر، ولذلك فالأجدر أن يؤتى به منكّرا، وهذا ما فعله الشاعر في البيت السابق في قوله (أبقى الى زمن)[٨٨] لتأكيد أنّ ذلك أمر لم يكن في الحسبان ولم يتصوّر مثله في فكر العقول أو في حدس الأفئدة. ثمّ استعمال كلمة (مثل)، وهي كلمة موغلة في الإبهام، فهي لاتتعرّف بالإضافة كما تتعرّف غيرها من النكرات، وفيه دلالة على أنّه لاقيمة لمثل هؤلاء العبيد اللئام ولاشأن لهم، فكيف تستوي لهم مقاليد الأمور وينقاد لهم الدهر ليسودوا الناس ويتأمّروا عليهم، وكأنّ الدهر يتخبّط خبط عشواء وينظر في الأمور نظرة جاهل ويحكم حكم السفيه، ومن هنا جاءت المطابقة بين (فقدوا) و (موجود) لتؤكّد المعنى المتقدّم، كما أنّ هذا الاحساس بالألم قد شابته سخرية لاذعة من المهجو، بل من كلّ هؤلاء الذين ينضوون تحت مضلّة تلك النكرة المبهمة (مثل)، تكفّلت بها الكنية عن ذلك الأسود الخسيس الطباع بأبي البيضاء!!.

المبحث الرابع / (السّخرية)

<u>مدخـل</u> : تعرّف السّخرية بأنّها نقد مضحك أو تجريح هازئ[٨٩]، وهي فنٌّ شعري، أو أسلوب فنّي، يصطنعه الشاعر لإغاضة المخاطب (المهجو) والانتقاص من قدره، بل يصطنعه الفنّان الموهوب لإحداث الفارق في الرؤية الى الأشياء والأشخاص بين الإنسان العادي والآخر المبدع، ولعلّها من أعظم صور البلاغة عنفا وإخافة وفتكا[٩٠]، لما لها من تأثير كبير في النفس، يتمثّل في إسقاط الشخصيّة الاجتماعيّة للمهجو، بما يستدعيه من إضحاك الناس عليه وسخريّتهم منه[٩١]. والحق إنّ السخرية والهجاء، وإن كانا يصدران بدافع التحقير والإهانة أو التشقي والانتقام[٩٢]، وربّما يمتزجان من جهة التأثير الذي يحدثانه في المتلقي والأثر الانفعالي الذي يتركانه في نفسيّة المهجو أو (المخصوص بالخطاب)، غير أنّهما يفترقان في الأداء التعبيري من حيث أنّ الهجاء طريقة مباشرة في الهجوم عى الخصم، في حين أنّ السخرية تنبني على التحفّظ أو اللامباشرة في الخطاب[٩٣]. وما يميّز هذا الفن عند أبي الطيّب أنّه وظّف مهارته الفنّيّة وطاقاته الإبداعية لخلق صور مبتكرة، يتجلّى فيها عنصر الطرافة أو الغرابة بدرجة كبيرة بما يحقّق للنّصّ الشعري قدرا كبيرا من المتعة الفنّيّة.

وأكبر الظنّ أنّ أبا الطيّب لم يكن مقتنعا بركوبه ذلك المركب الصّعب في مدحه لكافور، وأنّه لم يكن مدفوعا بدافع فنّي فحسب، بل لقد زاحمه الى ذلك دافع نفسي تمثّل في صدق الاحساس بالتحدّي والانتقام، وليس أدلّ على ذلك من قول المازني "وما قرأنا له قصيدة في كافور إلاّ عثرنا على بيت أو أبيات تشعر بأنّ المتنبي كان يركبه بالدّعابة ويرى نفسه أجلّ وأخطر شأنا من أن يمدحه"[٩٤]. وللسخرية في الكافوريّات صور وأساليب متعدّدة، فربّما سخر المتنبي من أميره الإخشيدي بالتنديد بأصله ونسبه[٩٥]، أو ملامحه الجسمانيّة[٩٦]، أو عاهاته الخلقيّة[٩٧]، أو عقده النفسيّة[٩٨]، أو ما اصطلح عليه بالسخرية التراجيدية (أوظاهرة القلب)، وهي التي يورّى بها عن شيء لا يفهمه المخصوص بالخطاب، ولكن يفهمه أهل اللغة وأرباب الكلام[٩٩]، وقد أبان المتنبي عن ذلك في قوله:

ولولا فضول الناس جئتك مادحا بما كنت في سرّي به لك هاجيا[١٠٠]

ويعدُّ ابن جنّي أوّل من تنبّه الى هذه الظاهرة في شعر أبي الطيّب، ورأى أنّ كثيرا من معاني المديح تحتمل وجها آخر، وأنّه ليس عسيرا أن ينقلب المدح فيها هجاء[١٠١]، ولعلّ من أشدّ الأساليب تنكيلا بالمخاطب وتأثيرا في المتلقي مايعرف بالتصوير الكاريكاتوري، الذي يصوّر فيه الشخص في صورة مضحكة[١٠٢]. والحق أن هذه السخرية، أيّا كان لونها وصورتها، تسجّل حضورا، وبقوّة وفاعليّة، متميّزا في الكافوريّات، وربّما كان ذلك لإرضاء أبي الطيّب غرور نفسه أو استعادة رونق كبريائه الشفّاف، الذي شابه التجريح والانتقاص!. وقد أجاد المتنبي في تلك السخرية الممزوجة باعتداده وخيلائه أيّما إجادة، وهي سخرية فرضت على ممدوحه الحبشي أن ينكّس رأسه، وأن يتجرّع كأس الخيبة، وهو يقول له: وأيُّ شرٍّ على هذا الزمان أعظم من أن يحكم فيه عبد حبشي أسود[١٠٣]؟!!، إنّها سخرية مجنونة، ومن حقها أن تكون كذلك وهي التي تؤرّق الفكر وتقضُّ المضجع، وهي التي تسري في الحشا سريان النار في الهشيم، بل ليست بالأهون عليه من لظى، أمّا تلك فيعذّب في قعرها -من يعذّب- وهو مقرٌّ بذنبه ذليل بين يدي ربّه، وأمّا هذه فيصطلي بنارها وهو مصعّر خدّه متبختر في ملكه وسلطانه!، ولم لا تكون كذلك وهي التي تصدر عن اشمئزاز واستصغار وتقبيح، فهو المستصغر قدره المنكر عليه فعله، ولم لا تكون كذلك وهي التي تنهل من "نفس مشمئزّة شديدة الانفعال وتشاؤم لا يرى في أرفع الناس إلاّ شرّا وفسادا فكيف بأحطّ الناس وأدناهم منزلة وشأنا"[١٠٤]؟!!.

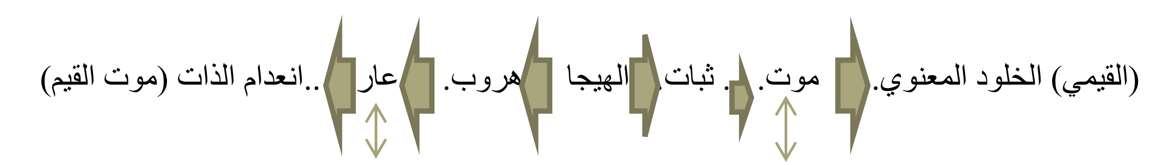
دراسة تطبيقيّة :

أولا : قال المتنبّي :

وقد يترك النفس التي لا تهابه ويخترم النفس التي تتهيّبُ[١٠٥]

ربّما يجبن الأعداء ويتهيّبون من الموت، فإذا بالموت يحصد نفوسهم ويستلب أرواحهم، وقد أفاد حرف التحقيق تأكيد المعنى المتقدّم وترسيخه في ذهن المتلقي بأسلوب تهكّمي لا يخلو من السخرية من العدوّ أو الازدراء به، قال العكبري: لقد قضت الأقدار أنّه قد ينجو من الموت من يوقع نفسه في كلّ مهلكة ويقع فيه من يحذره ويخافه[١٠٦]، وذلك ظاهر من خلال استعماله لمادّة (خرم) لاستلال الأرواح –من طريق المجاز- من الخرم، وهو قطع مقدّم منخر الرجل، ومنه اخترمهم الدهر وتخرّمهم إذا اقتطعهم واستأصلهم[١٠٧]، وفيه لون من ألوان القهر والإذلال والأخذ بشدّة، عن قصد منه وتعمّد بدلالة صيغة (افتعل) التي أفادت معنى الطلب، والسرّ في ذلك أنّ الموت إذا حلّ بشخص لم يدع فيه عضوا إلاّ صدعه!، ثمّ استعماله لصيغة (تفعّل) في قوله (تتهيّب)، من الهيبة وهي الإجلال والمخافة ومنه قولهم: الهيبان والهيوب وهو الجبان الذي يهاب من كلّ شيء[١٠٨]، التي تفيد معنى التجنّب، أي لقد تردّد العدوّ في إقدامه وانحلّ مئزر عزمه ونكص عن مراده وسعيه وحلت الدنيا في عينه فعظم أمر الموت في نفسه!، ومن شأن ذلك كلّه أن يستثير انفعالات المتلقي ويبعثه على مراجعة النفس وتعديل المسار أو تصحيح الرؤية في موقفه من الحياة. وإذا كان الأحرار في الدنيا قد رفعوا شعار (الموت أولى من ركوب العار)، فلا غرابة أن يدفعوا بأنفسهم الى المنيّة دفعا، بدلالة (لاتهابه)، بأن يخوضوا لهوات الحرب ويصطلوا بنارها وأن يثبتوا في ميدان العزّة والكرامة حتى تتساقط نفوسهم كما تتساقط قطرات الندى! فالإباء يسقى بأن تراق النفوس، والضيم يدفع بأن تسفك الدماء، والحياة توهب بالموت، والخلود يكتب بالفناء!!. ويبدو أنّ الدفاع عن الملك لايختلف بشيء أو لايقلّ شأنا عن الدفاع عن العرض أو الشرف، إذ يحتّم على الإنسان أن يلقي بنفسه في المهالك، أو يستجيب لنداء الموت، لئلّا يلحق به عار النكوص أو الجبن، وتطاله لعنة الناس ومذمّة التأريخ! وقد تجسّد هذا المفهوم على الصعيد البنيوي من خلال استخدام البنية الفعليّة لتغطية الجانب الحركي في النصّ، المتمثّل باستخدام أدوات الحرب (الهندواني، القنا، مخلب)، ومعرفة انعكاس آثارها على السلوك الإنساني من خلال العلاقة بين عنصرين متغيّرين، وهما (الموت * العار)، بالقياس الى عنصر ثابت، وهو (الهيجا)، في قوله :

وكنتَ له ليثَ العرين لشبله — وما لك إلاّ الهندوانيَّ مِخْلبُ
لقيتَ القنا عنه بنفس كريمة — الى الموت في الهيجا من العار تهربُ[١٠٩]



وبحسب المعادلة أعلاه : إذا اتّجه المخاطب الى اليمين لقي حتفه، ولكن توهب له الحياة الأبديّة، وهي الذكر الحسن، في حين إذا اتّجه الى الشمال كتبت له الحياة الفانية، ولكن بعد أن تفرغ من محتواها القيمي! ألا ترى أنّ الحياة والموت مرهونان في النصّ بتبادل المواقع بين حرفي الجرّ (الى) و(من)؟!. وقد جعل من (الهيجا) واسطة العقد لأنّها مركز الثقل في النصّ، إذ عندها يعرف المحسن من المسيء ليجازى كلٌّ بفعله، فهي الميزان الذي توزن فيه النفوس، وهي المعيار الذي تتفاضل بموجبه الخلائق. وقد جاءت النكرة في قوله (بنفس) للدلالة على التفرّد، وأنّها النفس الأبيّة الحرّة التي لانظير لها في سائر أنفس الخلائق، تلك التي تتلاشى عندها دوافع الرغبة في البقاء أمام الدفاع عن المبدأ، وهي تؤثر الموت على المساس بقدسيّة الكرامة والقيم العليا، ثمّ وصفها بأنّها (كريمة)، والكريمة هي التي كرّمت نفسها بأن تقلّدت بوسام العزّة والكرامة والإباء، وهي صيغة مبالغة لصفة (الكرم)، والكرم –هنا- هو الجود بالنفس، لأنّ الإنسان يوصف بالكرم حينما يجود بأنفس ما لديه، فإذا ما جاد الإنسان بنفسه استحقّ صفة (الكريم) الذي يستسيغ الموت ويقدّمه على الحياة الذليلة التي يطارد صاحبها شبح العار والخذلان، فالنفس الكريمة –إذن- هي التي تقدّم حياتها قربانا في منحر الإباء، دفاعا عن حرّيّتها وصونا لكرامتها، ولذلك اختار لها أن تسلك سبيل الموت وأن تؤثر الفناء على حياة الذلّ والهوان. ثمّ عزّز ذلك بتقديم الجار والمجرور(الى الموت)، الذي يفيد انتهاء الغاية، على الجار والمجرور(من العار)، الذي يفيد ابتداء الغاية، لإفادة معنى الاختصاص، أي أنّ الموت هو السبيل الوحيد – في قبال النصّ- الذي ينجيك من السقوط في منزلق الهوان أو الخذلان، أو اللقاح الناجع الذي يقيك من حمّى العار أو الرذيلة، وهو مصداق قوله تعالى "قل هل تربّصون بنا إلاّ إحدى الحسنيين"[١١٠]. وقد عمد الى استعمال الصيغة المضارعة، أربع مرّات وبواقع مرّتين في كلّ شطر، ليفتح الزمن على مصارعه وهو يصوغ لنا خلاصة تجربته

ونظرته الى الحياة، بأنّ الكون يقوم على فلسفة مفادها ''إنّ الحياة توهب لمن يهينها وقد تسلب ممّن يصونها ويحرص عليها''، ويريد لها أن لا تموت بأن تردّدها الأجيال ما بقي الدهر! وكأنّه في حوار دائم، أو متجدّد، مع الضمير الإنساني الحي، وفي صراع جدليّ مع الوجدان، لاستثارته ودفعه باتجاه إحداث التغيير المطلوب في السلوك. وقد ساهم التكرار (أعني تكرار المفعول به، وهو قوله "النفس") في رفع المستوى التنغيمي للنصّ، وكان له دور على الصعيد الدلالي في تحقيق التوازن بين الشطرين، أو التكافؤ بين طرفي المعادلة، من خلال المقارنة (أوالمقابلة) بين النفس السويّة وغير السويّة، أو بين قوّة الإرادة والخضوع: (يترك * لاتهابه = يخترم * تتهيّب)، ثمّ على الصعيد البنائي، من خلال التعادل في عدد الوحدات اللغوية الصغرى (الكلمات) وبواقع أربع كلمات في كلّ شطر، كما أضفى الترصيع بين (الى الموت) و (من العار) على النصّ إيقاعا مميّزا .

ثانيا : قال المتنبّي :

**وما طربي لمّا رأيتك بدعة		لقد كنت أرجو أن أراك فأطربُ(١١١)**

لم يزل العربي يتفاخر بحسبه ونسبه، وأنّه كريم الحسب ذو أصل شريف، وأنّه خرج من سلالة عريقة وقد ولدته الفحول من العرب، ولمّا يزل يتقلّب في ظهور أجداده العظماء وآبائه النجباء. وليس بوسع هذا العبد الأسود إلاّ أن يغضّ الطرف عن ذلك أو يتجاهله، ولا يقيم وزنا للافتخار بأب أو جدٍّ، أو التشرّف بالانتساب الى قبيلته وقومه! وأيُّ حسب كريم هذا الذي ينتسبُ إليه؟ وأيُّ مجد هذا الذي صنعه الآباء والأجداد ليفخر به؟! وحسبه عن ذلك أن تناهى إليه أصول الكرم حتى صار كلّ عظيم يفتديه(*)!!. وهكذا لم يُبْقِ له شيئا يستحقّ به الفضل إلاّ جرّده عنه، إذ لا أصل له في العرب ولا نسب بينه وبينهم، فأين هو من (معدٍّ) أو (يعرب)؟ وأيُّ قدر له حتى يستحقّ أن يكون منها أو أن ينسب إليها؟ وأيُّ مناقب تفرّد بها حتى يوهب له الملك وتدين له الخلائق بالولاء والطاعة؟، إنّ ذلك – ولا شكّ- من فعل الدهر الأهوج، وتخبّطه وعبثه، الذي قضى أن يتسلّط العبيد على رقاب الناس ويتأمّروا عليهم ويتصرّفوا في شؤونهم وأحوالهم. ولم يكن الشاعر بتهكّمه به، وازدرائه منه، قد ابتدع سُنّةً جديدة أو تفرّد بفعل غريب، بل إنّ ذلك أمر معروف يأتي به كلُّ من يكتب له أن يرى (الممدوح)، لقبح منظره وخساسة طبعه ودناءة نفسه وجهله وسفهه وقلّة تدبيره وضعف همّته وإساءته للملك والرعيّة، وهل يصلح مثل هذا أن يلقى عليه رداء الملك أو ينادى عليه بالإمارة والزعامة؟! فإن حدث ذلك فإنّما هو من جور حكم الزمان وقصور نظرته وفساد رأيه!.

فالنصُّ –إذن- في معرض المدح الساخر أو الهجاء المبطّن[١١٢]، وقد أفادت (قد) توقع حصول الفعل (أطرب) [١١٣]، بدافع السخرية والانتقاص من المخاطب، بأنّه إذا كان من شأن الزمان أن يجود لنا بأمثالك، ليتسلّطوا على رقاب الناس ويعيثوا في الأرض فسادا بجهلهم ووضاعتهم وسوء تدبيرهم، فليس لنا بدٌّ من أن نتعزّى بالضحك! لأنّ (شرّ البليّة ما يضحك)!!. وجاء الاستفهام الإنكاري، وهو قوله (وأيُّ قبيل)، لإفادة معنى التهكّم والازدراء عليه، وقد تعزّز ذلك باستعمال صيغتي (تفاعل) و (استفعل)، أي (تناهى، يستحقّكَ)، في قوله :

ويُغنيك عمّا ينسبُ الناسُ أنّه إليك تناهى المكرمات وتنسبُ
وأيُّ قبيلٍ يستحقُّكَ قدرهُ معدُّ بنُ عدنانٍ فداك ويعربُ[١١٤]

فضلا عن تقديم المفعوليّة على الفاعليّة، ثمّ الصياغة المطاوعة (أوالمخادعة) من خلال إمكانيّة التلاعب بموقع ضميري الخطاب والغيبة، ألا تراه قد صرّح بذمّه والنكاية به لو قال (يستحقهُ قدرك)؟، وجاء تقديم الجار والمجرور (إليك) على عامله الفعل (تناهى) لإفادة معنى الاختصاص، لأنّه لا أحد كفؤٌ لك في بلوغك درجة الكمال النسبي كونك أصلا لكلّ مكرمة، وأنّ كلّ فعل جميل ينتهي إليك، وأيُّ عظيم هذا الذي تنتهي إليه المكرمات ويفتديه سادة العرب؟!.

ثالثا : قال المتنبّي :

وأنّك لا تدري ألونك أسود من الجهل أم صار أبيض صافيا[١١٥]

إنّ اللؤم أصل راسخ فيك لا يدحضه ولا يمحوه تطبّعك بالكرم أو تساخيك، وأنّك لجهلك قد اغتررت بنفسك، فظننت أنّ تساخيك يغسل عار لؤمك ودناءتك، بل سوّلت لك أوهامك أنّك من كرام الناس، مع علمك بخساسة أصلك لأنّك من العبيد. لعلّ هذا ما أراد أن يقوله الشاعر، وقد عمد الى تأكيد النفي لإفادة أنّ المهجو ليس ذا شأن أو دراية أو بصيرة، بل إنّ جهله حقيقة راسخة، وهي من الأمور التي لا تتغيّر، وهذا خلاف الطبييعة الإنسانيّة، لأنّ الإنسان ربّما أحاط علما بما كان يجهله سابقا، أمّا المهجو فالأمر مختلف بالنسبة إليه، وكأنّ الجهل تلبّس به وصار لا يعرف إلاّ به، أو لنقل: صار هذا ذاك!. والنصُّ يشتمل على سخرية لا ذعة، حشى نارها وصلى أوارها تلك المطابقة بين السواد والبياض لبيان – بحسب أنّ الشيء إنّما يعرف بضدّه- تلك الهوّة بين القمّة والسفح أو بين الشرف والوضاعة وكرم الأصل وخسّة النفس أو لؤم المحتد. ومن معالم تلك السخرية أنّه نعته بالبلادة والجهل والغباء، لكونه لا يقدّر الأمور مقاديرها ولا يضعها في نصابها ولا يعي مغزى

الكلام أو يدرك ما بين السطور، ثمّ إنّه لمّا جلس مجلس الملك ودانت له مقاليد الأمور، توهّم بأنّه منهم، وأنّه أصل لذلك، وسوّلت له نفسه بأن يتشبّه بالكرام والعظماء[١١٦]، كما أنّه لا يميّز المدح من الهجاء لجهله بأسرار اللغة وأساليب العربية ودلالات الألفاظ، ولو رجعنا الى النصّ متصلا بما قبله وبعده، وذلك قوله :

تظنُّ ابتساماتي رجاءً وغبطةً … وما أنا إلاّ ضاحكٌ من رجائيا
وتعجبني رجلاك في النعل إنني … رأيتكَ ذا نعل إذا كنتَ حافيا
وأنّكَ لا تدري ألونك أسودٌ … من الجهل أم صار أبيض صافيا
ويُذكرني تخييطُ كعبك شقّــهُ … ومشيكَ في ثوب من الزيت عاريا
ولولا فضول الناس جئتكَ مادحا … بما كنتُ في سرّي به لك هاجيا[١١٧]

نجد أنّ تلك السخرية تجسّدت، هذه المرّة، على مستوى البنية، من خلال استعمال البنية الاسميّة، في قوله (أنا ضاحك)، لتثبيت المعنى في الذهن، ثمّ تأكيد ذلك باستعمال أداة الحصر(إلاّ)، ثمّ (من) التي تفيد معنى السببيّة، ثمّ تكرار الصيغة المضارعة في قوله (تظنّ، تعجبني، لاتدري، يذكرني)، وكان لـ(قد) دور فاعل في تقرير تلك السخرية المرّة المذاق الممتدّة الآفاق، التي أصابت من المهجو مقتلا بلغت بنفسه التراق، وألحقت به عارا أشهر من أن يتكتّم عليه أو يشتفى من دائه العضال، ووسمته بمعلم ما فتئ يخدش حياء الكرامة وينخر العظم من كلّ طود عظيم!، إذ كان لها القول الفصل في تغليب البياض (كرم الطباع أو نور الحقيقة الساطع)، الذي هو سراب مضلّلٌ، على السواد (الجهل السياسي أو العمى الفكري)، الذي هو واقع حتميٌّ مرصود!!، وتبدو (الأنا) حاضرة بشكل فاعل في النصّ، من خلال تكرار (ياء) المتكلّم في قوله (ابتساماتي، رجائيا، تعجبني، إنّني، يذكرني، سرّي)، وذلك لتحقير الطرف الآخر والتقليل من شأنه، وأنّه لا يساوي شيئا بحسب موازين الرجولة وكرم الطباع، وأنّه لا يمكن أن يقارن بتلك النفس الكبيرة والهمم العالية والمواهب العظيمة والمناقب الفريدة التي يملكها شاعرنا العظيم.

هوامش البحث

(١) أبحاث ومقالات (الشايب) : ٥٥ .

(٢) ظ : أمراء الشعر في العصر العباسي : ٣٣٩ .

(٣) شخصيّة المتنبي في شعره (ضمن كتاب أبو الطيّب المتنبي حياته وشعره) : ٨ .

(٤) ظ : دراسات في الشعر العربي (شكري) : ٧٢ .

(٥) ظ : المتنبي بين ناقديه : ٣١١ .

(*) الرهج هو السحاب الرقيق، وأرهجت السماء:إذا همّت بالمطر. ظ: لسان العرب، مادة (رهج) :٣٣٩/٥.

(٦) ظ : الجامع في تأريخ الأدب العربي : ٧٩٥/١ .

(٧) ظ : حصاد الهشيم : ١٦٢ .

(٨) ظ : مطالعات في الكتب والحياة : ١٤٣ .

(٩) ظ : الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٣٠٥ .

(١٠) ظ : أبو الطيّب حياته وشعره : ٦٥ .

(١١) ظ : المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس : ١١٢ .

(١٢) ظ : يتيمة الدهر : ٢٣٧/١ .

(١٣) ظ : المتنبي بين ناقديه : ١٣٨ .

(١٤) ظ : نفسه : ١٣٨ .

(١٥) التبيان في شرح الديوان : ٢٠٢/١ .

(١٦) نفسه :٢٠٢/١ .

(١٧) ظ : لسان العرب، مادة (قصف) :١٩٥/١١.

(١٨) ظ : المهذّب في علم التصريف : ٩٢ و المدخل الى علم اللغة : ٢٣٢ .

(١٩) التبيان في شرح الديوان : ٢٠٠/١ .

(٢٠) نفسه : ٢٠٣/١ .

(٢١) ظ : نفسه : ٢٠٣/١ .

(٢٢) ظ : مغني اللبيب : ٢٧٧/١ .

(٢٣) التبيان في شرح الديوان /٢٠٢ وظ : شرح الواحدي : ٦٣/٢ .

(٢٤) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي) : ٢٢٢/١ .

(٢٥) التبيان في شرح الديوان : ١٧١/١ .

(٢٦) ظ : شرح جمل الزّجّاجي : ١٤٢/٢ و مغني اللبيب : ١/ ١٦٠ .

(٢٧) ظ : مغني اللبيب :١٥٣/١ .

(٢٨) ظ : الفَسْر : ٣٥٧/١ .

(٢٩) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي) :٢٠٤/١ .

(٣٠) التبيان في شرح الديوان : ٢٠٩/١ .

(٣١) نفسه : ١٧٠/٣ .

(٣٢) ظ : البلاغة فنونها وأفنانها(علم المعاني) : ١٢١ .

(٣٣) التبيان في شرح الديوان : ١٤٢/٤ .

(٣٤) هذا القول ذهب إليه ابن جنّي، وقد نقله عنه الواحدي ولم يوافقه عليه. ظ : شرح الواحدي : ٦٥٣/٢ .

(٣٥) التبيان في شرح الديوان : ٣٢٨/١ .

(٣٦) نفسه : ١٨٦/١ .

(٣٧) ظ : ص ٢ من البحث .

(٣٨) ظ : أمراء الشعر في العصر العباسي : ٣٣٥ .

(٣٩) كما ألمح هو الى ذلك (أو ورّى عنه) في قوله :

وما رغبتي في عسجدٍ أستفيدهُ ولكنّها في مفخر أستجدُّهُ

التبيان في شرح الديوان : ٢٩/٢ .

(٤٠) ظ : حصاد الهشيم : ١٦٩ .

(٤١) التبيان في شرح الديوان : ١٨٢/١ .

(٤٢) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي) : ٢٠٧/١ .

(٤٣) ظ : التبيان في شرح الديوان : ١٨٣/١ وظ : الفسر : ٣٧٠/١ .

(٤٤) نفسه : ١٨٢/١ .

(٤٥) ظ : نفسه : ١٨٢/١ .

(٤٦) نفسه : ١٨٢/١ .

(٤٧) نفسه : ٢٠٧/١ .

(٤٨) نفسه : ٢٠٦/١ .

(٤٩) نفسه : ٢٠٦/١ .

(٥٠) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي) : ٢٦٦/١ .

(٥١) التبيان في شرح الديوان : ٢٠٧/١ .

(٥٢) نفسه : ٢٥/٢ .

(٥٣) نفسه : ٢٦/٢ .

(٥٤) يراجع النصّ كاملا في التبيان في شرح الديوان : ١٨/٢-٣٠ .

(٥٥) ظ : نقد الشعر : ٢٠٢ .

(٥٦) التبيان في شرح الديوان : ٣١/٢ .

(٥٧) نفسه : ٣٠/٢ .

(٥٨) نفسه : ٣١/٢ .

(٥٩) نفسه : ٣١/٢ .

(٦٠) ظ : أبنية الصرف في كتاب سيبويه : ٢٦٥.

(٦١) التبيان في شرح الديوان : ٣١/٢ .

(٦٢) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي) : ٩٣/٢ .

(٦٣) التبيان في شرح الديوان : ١٣٩/٤ .

(٦٤) سورة الحديد : ١٢ .

(٦٥) سورة العنكبوت : ٦٩ .

(٦٦) سورة الأعراف : ١٧٢ .

(٦٧) ظ : الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٣٠٨ .

(٦٨) التبيان في شرح الديوان : ٢٣٧/٤ .

(٦٩) نفسه : ٢٢/٢ .

(٧٠) ظ : المتنبي بين ناقديه : ٣١٨ .

(٧١) ظ : الجامع في تأريخ الأدب العربي : ٨٠٤/١ .

(٧٢) ظ : المتنبي بين ناقديه : ٣٥٩ .

(٧٣) ظ : مع المتنبي : ٢٩٥ .

(٧٤) التبيان في شرح الديوان : ١٩/٢ .

(٧٥) ظ : نفسه : ١٩/٢-٢٠ .

(٧٦) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي) : ٨٥/٢ وظ : الفسر : ١٩/٢ .

(٧٧) تراجع الأبيات في التبيان في شرح الديوان : ١٨/٢-١٩ .

(٧٨) ظ : قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون : ٧٠ .

(٧٩) التبيان في شرح الديوان : ٢٠٧/١ .

(٨٠) ظ : شرح الرضي على الكافية : ٤٤٥/٤ .

(٨١) الإعتاب هو غاية العاتب وثمرة العتاب المتمثلة في رجوع المعتوب عليه عن إساءته أو فعله. ظ : لسان العرب، مادة (عتب) : ٢٩/٩.

(٨٢) ظ : علم الأصوات (كمال بشر) : ٣٨٥ .

(٨٣) ظ : نفسه : ٤٠١ .

(٨٤) ظ : الأصوات اللغوية :٥٩ و المدخل الى علم اللغة : ٤٧.

(٨٥) التبيان في شرح الديوان : ٤٣/٢ .

(٨٦) ظ : المهذّب في علم التصريف : ٩٦ .

(٨٧) ظ : التبيان في شرح الديوان : ٤٣/٢ .

(٨٨) نفسه : ٤٢/٢ .

(٨٩) ظ : السخرية في الأدب العربي : ١٤ .

(٩٠) ظ : نفسه :١٠ .

(٩١) ظ : اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري : ٤٥٩ .

(٩٢) ظ : العقل الباطن : ١٠٧ .

(٩٣) ظ : السخرية في الأدب العربي : ١٠ .

(٩٤) حصاد الهشيم : ١٥٧ .

(٩٥) وممّا يستدل به على ذلك قوله :

من علّم الأسود المخصيّ مكرمة أقومه البيض أم آباؤه الصيدُ

التبيان في شرح الديوان : ٤٥/٢.

(٩٦) وممّا يستدل به على ذلك قوله :

وأنّ ذا الأسود المثقوب مشفره تطيعه ذي العضاريد الرعاديدُ

التبيان في شرح الديوان : ٤٣/٢ .

(٩٧) وممّا يستدل به على ذلك قوله :

من كلّ رخو وكاء البطن منفتق لا في الرجال ولا النسوان معدودُ

التبيان في شرح الديوان : ٤١/٢ .

(٩٨) وممّا يستدل به على ذلك قوله :

جوعان يأكل من زادي ويمسكني لكي يقال عظيم القدر مقصودُ

التبيان في شرح الديوان : ٤٣/٢ .

(٩٩) ظ : السخرية في الأدب العربي : ٤٢ و المتنبي بين ناقديه : ٣٥٩ .

(١٠٠) التبيان في شرح الديوان : ٣٠١/٤ . كما يروى عنه قوله : لو أنّني قلبت مدحي فيه لكان هجاء. ظ : رسالة في قلب كافوريّات المتنبي من المديح الى الهجاء :٦٤ .

(١٠١) وليس أدلّ على ذلك من تعليقه على قول أبي الطيّب :

ولله سرٌّ في علاك وإنّما كلام العدا ضرب من الهذيان

التبيان في شرح الديوان : ٢٤٥/٤ .و ظ : تعليق الواحدي والعكبري (نفسه : ١٩٦/١) والبرقوقي (شرح ديوان المتنبي : ٢١٧/١-٢١٨) على قوله :

ويغنيك عمّا ينسب الناس أنّه إليك تناهى المكرمات وتنسب

وأيُّ قبيل يستحقك قدره معدّ بن عدنان فداك ويعرب

وما طربي لمّا رأيتك بدعة لقد كنت أرجو أن أراك فأطرب

(١٠٢) ظ : سيكلوجية الضحك : ٨٢ . وممّا يستدلّ به على ذلك قوله في كافور :

ومثلك يؤتى من بلاد بعيدة ليضحك ربّات الحداد البواكيا

التبيان في شرح الديوان : ٣٠٢٣/٤ . وعلى هذه الشاكلة تعريض المتنبّي بابن سيده في قوله :

إنّ امرأً أمّه حبلى تدبّره لمستضام سخين العين مفؤودُ

التبيان في شرح الديوان : ٤٤/٢ .

(١٠٣) ظ : أبو الطيّب في مصر (ضمن كتاب أبو الطيّب حياته وشعره) : ٤٩ . وقد ذكر المتنبّي هذا المعنى في غير مناسبة، ومن ذلك قوله – ناقما على زمانه الذي سمح لمثل كافور أن يعتلي كرسيّ الإمارة أو يتشبّه بالملوك :

ما كنت أحسبني أبقى الى زمن يسيءُ بي فيه كلب وهو محمودُ

التبيان في شرح الديوان : ٤٢/٢ .

(١٠٤) الجامع في تأريخ الأدب العربي (الفاخوري) : ٨٠٤/١ .

(١٠٥) التبيان في شرح الديوان : ١٩٥/١ .

(١٠٦) ظ : نفسه :١٩٥/١ .

(١٠٧) ظ : معجم مقاييس اللغة، مادة (خرم) : ٢/ ١٧٤ .

(١٠٨) ظ : لسان العرب، مادة (هيب) : ١٧٢/١٥ .

(١٠٩) التبيان في شرح الديوان : ١٩٥/١ .

(١١٠) التوبة : ٥٢ .

(١١١) التبيان في شرح الديوان : ١٩٦/١ .

(*) لا يعدم أن يكون الكلام –على القلب- لقد أغناه عن كلّ مجد، لؤمه وخساسته، وصار كلُّ أسود يفتديه بأن تناهى إليه أصول المخازي!!.

(١١٢) ظ : شرح ديوان المتنبي (البرقوقي) : ٢١٨/١ .

(١١٣) ظ : معاني الحروف (الرمّاني) :٦٨ و مغني اللبيب :١٥٠/١ .

(١١٤) التبيان في شرح الديوان : ١٩٦/١ .

(١١٥) نفسه : ٣٠١/٤ .

(١١٦) شرح ديوان المتنبي (البرقوقي) : ٣١٨/٤ .

(١١٧) التبيان في شرح الديوان : ٣٠٠/٤-٣٠١ .

المصـــــــــادر

القرآن الكريم .

- أبحاث ومقالات : أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية- القاهرة،١٩٤٦م.
- أبنية الصرف في كتاب سيبويه : خديجة الحديثي، مكتبة لبنان ناشرون- بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
- أبو الطيّب المتنبّي حياته وشعره : مجموعة مؤلفين، مكتبة النهضة- بغداد، ط٢، ١٩٨٨م.
- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري : محمد مصطفى هدارة، دار العلوم العربية- بيروت، ط١ ،١٩٨٨م.
- أمراء الشعر العربي في العصر العباسي : أنيس المقدسي، دار العلم للملايين- بيروت، ط٦ ١٩٨٧م .
- البلاغة فنونها وأفنانها : فضل حسن عباس، دار النفائس- الأردن، ط١٢، ٢٠٠٩ م.
- التبيان في شرح الديوان : أبو البقاء العكبري، تصحيح كمال طالب، دار الكتب العلمية- لبنان، ط١ ،١٩٩٧م.
- الجامع في تأريخ الأدب العربي : حنّا الفاخوري، منشورات ذوي القربى، ط٣ .
- حصاد الهشيم : إبراهيم عبد القادر المازني، الهيئة العامة المصرية للكتاب – مصر .
- دراسات في الشعر العربي : عبد الرحمن شكري، تقديم محمد رجب البيومي، الدار المصرية اللبنانية، ط١٩٩٤،١م.
- ساعات بين الكتب : عباس محمود العقاد، دار الكتاب اللبناني- بيروت، ط١٩٨٤،١م.
- السخرية في الأدب العربي : نعمان محمد أمين، دار التوفيقية- مصر، ط١، ١٩٧٨م.
- سيكلوجية الضحك : صالح خريسات، دار آفاق للنشر-عمان، ١٩٩٨م.
- شرح ديوان المتنبي : عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية- لبنان، ط٢٠٠١،١م.
- علم الأصوات : كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، ٢٠٠٠م.
- الفَسْرُ شرح ابن جنّي الكبير على ديوان المتنبي : أبو الفتح عثمان بن جنّي، تحقيق وتقديم رضا رجب، دار الينابيع- دمشق، ط٢٠٠٤،١م.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي : شوقي ضيف، دار المعارف- مصر، ط٢٠٠٤،١٣م.

- قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، عبد السلام المسدي، دار سعاد الصباح- الكويت، ط٤، ١٩٩٣م.
- لسان العرب : العلّامة أبو الفضل محمد بن مكرّم بن منظور، دار إحياء التراث العربي- بيروت، ط٣ .
- المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث: محمد عبد الرحمن شعيب، دار المعارف- مصر، ط٢، ١٩٦٩م .
- المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس : شفيق الجابري، دار الحرية- بغداد، ١٩٧٧م.
- مطالعات في الكتب والحياة : عباس محمود العقاد، دار المعارف – القاهرة، ط٤، ١٩٨٧.
- معاني الحروف : علي بن عيسى الرمّاني، تحقيق عبد الفتاح شلبي، مكتبة الطالب الجامعي- مكّة المكرّمة، ط٢ ، ١٩٩٦م.
- مع المتنبي : طه حسين، دار المعارف- مصر، ط١٩٨٦،١٣م.
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب : أبو محمد جمال الدين بن يوسف بن هشام الأنصاري، تعليق علي عاشور الجنوبي، دار إحياء التراث العربي- لبنان، ط١، ٢٠٠١م.
- المهذّب في علم التصريف : هاشم طه شلاش وآخرون، بيت الحكمة- بغداد، ١٩٨٩م.
- نقد الشعر : قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية- لبنان.
- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر : أبو منصور عبد الملك الثعالبي، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية- لبنان، ط١، ١٩٨٣م.